

الخط العربي والرقش (الأرابيسك) wado.org

رؤية فلسفية

" له شاهد إن تأملته ... ظهرت علي سره الغائب " .

الدكتور محمد مراد - مصر

الخط العربي :

إن الدين الإسلامي قد أولي أهمية فائقة للقراءة والكتابة وكانهما من بعض متممات وعي الإنسان المسلم بدينه ، ومن بعض مستلزمات تعميق إيمانه به ، وفي القرآن الكريم غير آية قد جاءت علي ذكر "القلم" تكريما له "اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم" بل وحتى القسم به "والقلم وما يسطرون" .

وإن النبي محمد صلي الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين ، ومن تولي أمر المسلمين بعدهم لم يكفوا عن الحث علي ذلك ، فبالحرف العربي يدون وينتشر القرآن والإسلام، وبه تناقلت مشارق الأرض ومغاربها أحاديث الرسول ، فخرج الخط بذلك عن مجرد كونه وسيلة تعبير وإيصال إلي غاية في التفاضل علي غيره من الخطوط بتلك القدسية التي عززت من مكانته وأوثقت الصلة بين جماله ودلالته اللفظية والمعنوية ، فهو كما يقول الإمام علي : "من أهم الأمور وأعظم السرور" . وصار للمجيدين في صناعة الكتابة فضل الدالين علي الخير والإيمان .
الأصل التاريخي للخط وتطوره :

يرجع أكثر من باحث أن الخط العربي الحالي منحدر من أصول سريانية (آرامية) عن طريق الأنباط ، وفي "روح الخط" يرجع الخطاط "كامل بابا" ، أصل الخط العربي إلي النبطي أيضا وفي مقال تحليلي بعنوان "الكتابات القديمة" استعرض سيد فرج راشد (١) أصول الكتابة العربية علي ضوء النقوش المكتشفة وبين بدايات الخط العربي اعتمادا علي ذلك ، مفسرا ما جاء في نقوش "مدائن صالح، وحران ، وأم الجمل" وخلص بعد ذلك إلي أن الكتابة العربية هي نتاج تطور الكتابة النبطية ، وأنها تحمل كثيرا من مقوماتها وخصائصها في الأصوات والقواعد والمفردات ، ومؤدي هذا كله ان الخط العربي نشأ ونبت في شمال الجزيرة العربية ، ومن المرجح أن تكون الكتابة النبطية قد انتقلت إلي الكتابة العربية في القرن الخامس الميلادي (٢) .

بينما يرى ابن خلدون في مقدمته أن الخط العربي نشأ في اليمن ومنها انتقل إلي الحيرة ، ومنها إلي قريش ، أي أنه يعود إلي الخط المسندي الحميري (٣) . ومن مقارنة الخطوط القديمة ، الجنوبية والشمالية، نجد بعض اللمحات والتشابه في بعض الحروف ، ولذلك فالكتابة التي ظهرت في الجزيرة العربية ، والتي أطلق عليها اسم خط الجزم ، كانت وليدة تفاعل طويل، عبر رحلات التجار العرب بين الشمال والجنوب .

ولما كان الخط المسند أكثر صلابة وقساوة من الخط النبطي ، فقد تراجعت الكتابة به ، وخاصة أن هذا الآخر كان أكثر ليونة ، والأسهل استخداما ، ومنه استفاد عرب شبه الجزيرة قبل الإسلام وبعده في تطوير كتابتهم . ومن القساوة إلي لين تطور الخط العربي ، فقد ظهر

الخط الكوفي المشوب بلمسات من زوايا الجزم ، مع تطور كبير في رسم الحروف ، مقتربين بشكل واضح من طريقة الكتابة النبطية حيث بدأت الحروف تلين منذ صدور الإسلام ، حيث كان يكتب الوحي ، وكذلك الرسائل بخط يميل إلى الصلابة مع شئ من اللين في بعض حروفه وهو شبيه بالكوفي ، ويمكن أن نقول : إن الخط الكوفي المعروف قد تطور من هذا الخط ، لأن معظم الحروف التي كتبت بها رسائل الرسول العربي (صلي) والولاة المسلمين في صدر الإسلام كانت من هذا الخط(٤) .

غير أن الميل نحو التسهيل والتوضيح في الكتابة جعل بعض الكتاب والخطاطين يطورون كتابة الخطوط بشكل لين تكثر فيه الانحناءات ، وتقل فيه الزوايا الحادة ، حتى بدأ يتميز تدريجياً ، خط أقرب إلي النسخي في عهد بني أمية ، وخصوصاً بعد أن أصبحت الكتابات العربية في عهد عبد الملك وابنه الوليد .

ومما لا شك فيه أنه كان لعملية التعريب دوراً كبيراً في الاعتماد علي تطوير الخط العربي . وفي هذه الفترة طور النسخي القديم ، إضافة إلي تطوير الخط الكوفي أيضاً ، بحيث أصبح هناك نوعان من الكتابة أو قلمان ، كما يقول القدماء .

وفي عهد بني أمية ظهر بعض الكتبة الخطاطين ، منهم خشنا ، وخالد الهباج ، وقطبة المحرر وغيرهم من الذين جودوا في كتابة النسخي القديم ، فظهرت أربعة أنواع هي : الجليل ، والطومار ، والثلاث ، والنصف . ويعتقد أن قطبة المحرر هو أول من أبدع في تطوير الخط العربي(٥) .

وفي ذلك العهد أضيفت النقاط إلي بعض الحروف لتقادي اللحن الذي شاع بين الناس ، وكان ذلك علي يد أبي الأسود الدؤلي ، استناداً إلي بعض الترقيشات القديمة (أي التنقيط) . وفي العهد العباسي الأول انتقلت جودة الخط العربي من الشام إلي العراق ، وأصبحت بغداد مركزاً هاماً لتطوير الخط العربي ثم انتقل مركز الحضارة العربية إلي القاهرة بعد سقوط الدولة العباسية ، فأجاد الخطاطون في مصر ، وأضافوا تحسينات كثيرة ، فصار الخط علي أيديهم في مستوى عال من الجودة والدقة(٦) .

كما جود الخط في أماكن أخرى في المشرق والمغرب العربيين ، فظهر الخط المغربي الذي نشأ في القيروان والأندلس الذي انتشر في الأندلس . فإذا توقفنا عند نوع من الخطوط العربية الهامة كالخط الكوفي ، فإننا نجده خطاً غنياً في مضامينه الفنية والجمالية ، ولعل غني الخط الكوفي في سعة انتشاره وكثرة أنماطه وأنواعه التي تعود إلي تلك العاطفة الدينية التي يكنها المسلم للخط ، والتي تدفع بالخطاطين باستمرار للإبداع فيه ، والتذكير بكونه الخط الذي واكب ولادة الدين الإسلامي ، وبدأت بأشكاله المزواة البدائية انتشار القرآن الكريم في أوائل سنوات الهجرة ، ويوم أن اصطلاح علي تسميته بالخط الكوفي في فترة متأخرة ، كان قد أستتب أمره ضمن نسخ زخرفي رائع وذلك بدءاً من القرن الثامن الميلادي وإلي حين شهد أروع ازدهاراته في القرنين الرابع عشر والخامس عشر .

ويرى "النكس" الخبير في الفن الإسلامي بأن من الممكن اعتبار "الخط الكوفي" إحدى الوسائل العظيمة التي استخدمت لنشر الدين الإسلامي في كل العصور " خاصة بعد أن انتدب كبار الخطاطين المسلمين أنفسهم للقيام بهذه المهمة الشريفة .

وقد شهدت فترة حكم المماليك في مصر تكريسا لا مثيل له في خط المصاحف والعناية بزخرفتها وعلي أيدي خطاطين ملمين بأصول الخط كابن الوليد ، تلميذ الخطاط "ياقوت المعصومي" ، والزخرفي أبي بكر صندل ، وابن مبدور وغيرهم ممن أغنوا تلك الخطوط بما يحيط بها من زخارف علي جانب كبير من الدقة والرفافة ، وثمة زخارف مدت بأصولها إلي تأثيرات خارجية سرعان ما أصبحت جزءا من الأرابيسك الإسلامي .

إن الخط العربي كشكل ، كان طوال رحلته عبر القرون الماضية ملتقى حوار مستمر بين العلم والفن ، يعمق وعينا بهندسة ، ويرهف حسنا بجماليته ، ويرغم العين علي تتبع كل حرف من حروفه وكيفية تداخل بعضها ببعض بما يغير مراكز اللوحة باستمرار فيخيل إليك "أنه يتحرك وهو جامد" وفي ذلك خصيصته التشكيلية الرائعة (٧) .

ويتميز الخط العربي بين الكثير من الفنون العريقة التي عرفتها حضارات العالم بكونه فنا متأكدا في أصالته التي شب عليها ونما فيها ، وتشعبت عنها ضروبه الرائعة ، وإذا كان قد اختلفت إليه بعض المؤثرات الخارجية والطارئة ، فمستة بشيء منها ، وبأثر من رحلته التي كان بديلا عن حرف فهلوي وحرف أوربي هندستاني ، وحروف لغبر أمة من الأمم ، فإن ذلك لم يخرج مطلقا عن مقومات أصالته التي انبثق منها واستقام له أن يكون فيها حرفا عربيا ، وأن ما اتسعت له من شعوب وأمم وأمصار ، اعتنقت الدين الإسلامي ، فقد أغنت أشكاله ، وطورت أنماطه وعززت من مناهج الأداء في خطه ورسمه .

وذلك من خلال الخصيصة الذاتية التي يتمايز بها الإنسان عبر التزامه الصارم بأحكام دينه ، ومعايشتها واقعا حياتيا متكاملا ومتناسقا ، بحيث يكون لها أن تنظم كل علاقاته الاجتماعية ، وكل دقائق أمور دنياه وكبائرهما ، ولا عجب إذن من أن يحيط نفسه بكل ما يذكره بما عليه من واجبات مفروضة ، وما يعمق إيمانه بدينه ، مما أوسع للحرف العربي أن يقيم في كل مجال توفر له ، سواء أكان ذلك في صفحة من كتاب أو لوحة جدارية أو مقطع من حائط مبني أو أنية معدنية أو زجاجية أو قطعة قماش ، أن يقيم وهجه المتألق في آية كريمة أو حديث شريف أو حكمة أو بيت شعر يستظهر مكرمة خلقية ، وأن يسعى دوما لأن يكون حقيقا بما يحمل من أمر في نشر فضائل الإسلام ، فيبرز في أجمل صوره ، وعلي مستوى ما كان الإسلام يؤكد الأهمية الكبرى لإشاعة القراءة والكتابة ، وكأنهما من بعض متممات دين المسلم ، حتى بلغ علي حد قول الصحابي عكرمة بن أبي جهل .. "فداء أهل بدر أربعة آلاف ، حتى أن الرجل ليفادي علي أنه يعلم الخط ، لعظم خطره وجلالة قدره" .

لقد كان الحرف العربي يتأكد في ضمير الإنسان المسلم في بُعد قدسي جدير بإحاطته بكل ما يعزز مقامه ، ويقدر ما كان الإسلام يكبر من دور العلم والعلماء ، كان كل ما يمت بصلة إلي الكتابة والقراءة كسبيل للعلم ، قد أصبح ضربا من الإدلال علي عمق الإيمان ، وذلك ما يستبطنه قول النبي الكريم في أن "من قرع عالما فقد قرع ربه" (٨) .

ومن هنا تفاوتت خطوط الشعوب الإسلامية في الاهتمام باللغة العربية من ناحية وبتجويد وإبداع أنواع من الخطوط العربية من ناحية ثانية ، ولم يتناول أحد من الشعوب الإسلامية الخطوط العربية الموجودة مثل ما تناولها الفرس أولا ثم الأتراك من بعدهم ، لقد أصبح الحرف والقلم ويد الإنسان تعني خفقات في الإيقاع الجميل داخل النفس المبدعة ، إيقاع له رنين وجدان وله وميض إلهام ، طرح باطني لعبقرية يد إنسان شرقي خلقها الله ، ولها حساسية غيبية

أمسكت بالقلم لتجعل من الحروف العربية صدى مسموعا للجمال والجلال من خلال أعمال كبار الخطاطين الفرس والأتراك .

لقد ظهرت مدرسة جديدة بالغة الأهمية غيرت مفاهيم التجويد والتحسين وجعلت للحروف مذاقا فنيا له صورة بصرية موضوعية ، وله صورة سمعية تتردد خفقاتها داخل الحروف وفي ذات المجود المبدع ومن ثمة داخل نفس المتذوق .

كانت البداية حين طرح المجدد الفارسي أنماط الشكل التقليدي الذي كان له التزام جوهري يتتبع أسلوب "بن مقلة" و"ابن البواب" وأخذ نفسه بتصوير للحروف مختلف ، وبمعادلة جديدة مصدرها إحساس بنفسه وبقيمته وما يمكن أن يبدعه وما يكتشفه ويتعرف عليه من علاقات بين الشكل الخارجي للحروف والذات الإنسانية (٩) .

حينئذ انبثق مذاق رفيع جعل الحروف العربية وقواعد الخطية ليس مجرد نقل للشكل يقتضي مراعاة الفروق الدقيقة لنسب الحروف ووزنها الشكلي بل أصبحت الغاية القصوى لديه مراعاة الفروق الدقيقة لنسب الحروف مع ما تسره من مضمون روحي ، أي أن الخطاط المجدد العبقري أخذ يلتصق بأنماط جديدة غير معروفة طرح من حروفها الموزونة تعبيراً روحياً جعل من الخطاط صوفياً متمرساً من أبواب الأحوال والمقامات ، يفيض قلبه ولسانه ويده بحب الله ، فأكثر من كتابة لفظ الجلالة في خط مميز جميل ليتقرب به رتبة من الله .

فلقد كان الخطاطون أعظم الفنانين مكانة في العالم الإسلامي عامة وفي إيران خاصة لانشغالهم بكتابة المصاحف (١٠) التي هي "كلمة الله ويد الإنسان" (١١) . ومن تلك العوامل التي رأى فيها "مارتن لنكس" الأخصائي في الخطوط العربية سبباً مهماً في إثراء الخط العربي ، الإحساس بضرورة التماثل والمواءمة ما بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة ، فإذا كانت الأولى روحاً فلتكن الثانية الجسم المسجد لجمال الروح .

وهو ما نبه إليه "ياقوت المعصومي" بقوله : "إن الخط هندسة روحانية بآلة جسمانية" ويكون للعين ما للأذن من وله بها ، وتماثل في الإبداع المتبادل بينهما ، حتى صار المتعلمون من المسلمين يتفاضلون بجمال خطوطهم وحسن كتابتهم ، كما يتفاضلون بعلوم مراتبهم في العلوم والفنون والآداب .

وكان لمدارس الخط من العناية ما يوشك أن يكون لمثيلها في الأدب واللغة ، وكان علي الخطاط أن يوسع في قراءته في الدين والحكمة والأدب والشعر ليختار من الكلام ما هو حقيق للإبداع في خطه .

وإن هذه المواءمة ما بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة اللتين تقدستا بكونهما حملتا القرآن الكريم هدي للناس ، أفردت كل نوع من أنواع الخطوط للإيفاء بغرض من الأغراض وخصته باستعمالات معينة راح يتطور من خلالها ويسعى لإبراز محتواها ودلالاتها المعنوية ، فلكتاب المصاحف والشعر والحكم خطوطها ، وللدواوين خطوطها أيضاً .

وحسب الخط الكوفي دوره في إيضاح ذلك بما كان لكل نوع من أنواعه ما يخصه بتوجه معين "فالكوفي التذكاري" .. "والكوفي المصحفي" .. "والكوفي البسيط" بينما تحول "الكوفي

المورق"الذي شاع علي أيام الفاطميين ، فعرف "بالتوريق الفاطمي"، و"الكوفي المخمل" و"الكوفي المضفر" و"الكوفي الهندسي" .. الخ إلي تأكيدات النوازع التزيينية تبعاً لتطور الواقع الاجتماعي وتعمق الحس الجمالي .. وقل مثل ذلك بالنسبة للخط "الديواني" و"الثلث" انطلاقاً من أشكالهما الانسيابية ، وإلي أعقدها في طغرائية السلاطين العثمانيين وما تفرع عنها من تشكيلات تجريدية علي جانب من الغني الأدائي ، إنتهاء بالرسم بواسطة الكلمات لتتخذ صورة أسد أو جمل أو أبريق أو طائر ، عبر ثلاثة أبعاد ومستويات متداخلة ، فظاهرها صورة تشخيصية ومحتواها جملة وموداها خطوط (١٢)

إن مكنون هذه الوشائج المترابطة التي صنعها الخط العربي ، قد طرحت نفسها علي شعب آخر من المسلمين نزل تجويد الخط العربي في أنفسهم كما لم ينزل علي أحد من غيرهم من قبل . يقول الأستاذ "أوغور درمان" : "إن في العالم الإسلامي مثلاً سائداً يقول : نزل القرآن في الحجاز وقرئ في مصر وكتب في أستانبول" والواقع أن معجزة القرآن كتحة فنية لم تنعكس علي الورق إلا في أستانبول وكذلك اللآلئ من أحاديث الرسول صلي الله عليه وسلم لم تكتب مثل حبات اللؤلؤ إلا في هذا البلد أيضاً" (١٣) .

وليس في هذا الكلام أي مغالاة ، لأن من بين الشعوب الكاتبة بالعربية - قبل أن يلغي الأتراك للأسف الشديد الكتابة باللغة العربية حين تولي كمال أتاتورك دولتهم الحديثة واستعاض عنها بالحروف اللاتينية - أبدع الأتراك مدرستهم التي كان لها الدور الكبير في تحسين الخطوط وتجويدها وابتكار الحسن والجديد فيها .

إن الإدراك الحقيقي للكلمة المجودة - كما يقول باحث معاصر (١٤) - عند الخطاط التركي كانت لديه إحساساً ذوقياً وحسباً لأن حروف العربية قد أصبحت لديه تحمل في شكلها معني ، والتعرف علي هذا المعني إنما يتأتى وميضاً يصل مباشرة إلي رؤية جمالية .

فالتصور الذي نشده المجدد التركي في البسمة بالخط الجلي أو النسخ أو التعليق أو الديواني أو أراد أن يبرزه قدر المستطاع وأن ينقله أمامنا في أداء محكم حسب قواعد التجويد المثالي لحروف البسمة التي أصبحت من خلال كتابتها بخطه المحكم لا تمثل شكلاً غائباً ولا رمزاً مبهماً إنما تمثلت حروفاً عربية قائمة في الحيز ولها وضع جمالي متحرك ينعكس بطبيعته داخل نفوسنا ليصبح ترديدا للمعني الصوفي للعلاقة التي تربط بين الإنسان وبين بسم الله الرحمن الرحيم .

أبو حيان التوحيدى والخط العربي : ولا ينبغي أن ننسى أنه كان لجهود بعض الأدباء دوراً كبيراً في الحفاظ علي هذا الفن العربي وتطويره مثل ذلك الدور الذي لعبه أبو حيان التوحيدى ، فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة ، كما يقول عنه ياقوت في معجمه .

ولو كان التوحيدى يعلم أنه أول من وضع أسس علم الجمال عند العرب ، بل إنه أول ناقد عربي ، لما أقدم علي هذه الفعلة الجمقاء ، إذ أحرق - وهو في العقد التاسع من العمر - كل آثاره ، وأتلف كل كتبه ومخطوطاته التي أبدعها طوال سنوات العمر المديد ، وانصرف بعدها إلي الزهد والورع والتصوف . فالرجل كان فناناً ناقداً ، وفيلسوفاً مبدعاً ، وخطاطاً بارعاً ، وهو أديب حكيم ، وصوفي جميل . وعلي الرغم من أن الوراق (أي نسخ الكتب) كانت مهنة كبار الكتاب في عهده ، فإنه لم يصب من ورائها مركزاً مرموقاً ، ولا جاهاً أو رفعة ، حتى أن المتتبع

لسيرته يكتشف بسهولة: "أن المسافة بين جبروت عقله ، وتهافت شخصيته شاسعة جدا ، حتى يصعب علي قارنه ، أن يدرك اجتماع هاتين الشخصيتين المتضاربتين: فكر حر قوي ونفس متهاكة متخاذة!!" (١٥) .

وهذا ما دفعه إلي إحراق كتبه تحت وطأة شعور الخيبة والأسف ، لهذا عاش فقيرا ، ومات غريبا مجهولا (١٦) . وكان التوحيدي وراقا ، فمن الطبيعي أن يكون حسن الخط بارعا فيه ، عارفا بفنونه وأنواعه ، وقد ورقّ لزيد من رفاة ، واستكتبه الوزير بن العارض كتاب "الحيوان" للجاحظ ، وكان حسن الإمام بعلم الخط قديرا علي ضبطه ، وقد نسخ له رسالة لأبي زيد البلخي وقد سأله ابن عباد أن ينسخ له ثلاثين مجلدا من رسائله .

ولشدة حبه للخط العربي ألف فيه رسالة "ربما تكون من أقدم ما ألف في العربية عن الخط العربي .. وزاد علي تجويده للخط وتزيينه ، وزخرفته ، وقدرته علي ضبط النسخ ، وسلامته مما يدخله الوراقون من تصحيف وتحريف (١٧) . أي أنه كان دقيقا ومدققا فيما ينسخ من نصوص ، ولم يكن يحتاج إلي مراجعة من أحد لتصحيح ما يكتب .

وتقع رسالة التوحيدي في علم الخط في ست وثلاثين صفحة (١٨) ، وهي من أوائل المراجع التي وضعت قواعد للخط ووصفا لخطوط بعض معاصريه ، وقد عدد لنا التوحيدي أنواع الخطوط العربية وأقسامها في زمانه فقال: "كانت العبرة في زمانهم قواعد الخط الكوفي بأنواعه ، وهي اثنتا عشرة قاعدة : الإسماعيلي ، والمكي ، والمدني ، والأندلسي ، والشامي ، والعراقي ، والعباسي ، والبغدادي ، والمشعب ، والريحاني ، والمجرد ، والمصري ، فهذه الخطوط العربية التي كان منها ما هو مستعمل قديما ، ومنها قريبة الحدوث ، أما هذه الطرائق المستنبطة فهي مروية عن الصحابة حتى اتصلت بابن مقلة وياقوت (١٩) .

وجاءت رسالة التوحيدي عن الخط متضمنة كل ما يتصل بهذا الفن من مقولات ونصائح وتوجيهات ، وكل ما يتعلق بأسرار فن الخط من أدوات وطرق للكتابة . وقد أورد في رسالته أقوال الأقدمين من الفلاسفة والكتاب والمبدعين عن الخط العربي . إذ أن العرب أكدوا أهمية فن الخط أنه يحمل خصائص الجمال المجرد ، فقد تصافر الرقش العربي وهو الفن الزخرفي مع الخط العربي في تحديد شخصية الفن العربي . يقول "هاشم بن سالم" في الرسالة: "قد تكون صورة المداد في الأبصار سوداء ، ولكنها في البصائر بيضاء" . أي أن رؤية الفن تتم بالبصيرة وليس بالبصر فقط .

ويقول ابن المقفع عن القلم: "بريد القلم يخب بالخير ، ويجلي مستور النظر ، ويشد إكليل الفكر ويجتني من مشقة ثمرة الغيرة والعبر" . ويعرف أبو حيان التوحيدي الجمال فيقول: "إنه كمال في الأعضاء ، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس" . وفي الرسالة يضع أبو حيان شروطا للخط الجميل فيقول: " .. والكتاب يحتاج إلي سبعة معان: الخط المجرد بالتحقيق ، والمحلي بالتحديق ، والمزين بالتحريق ، والمحسن بالتشقيق ، والمجاد بالتوفيق ، والمميز بالتفريق" .

وتتفرد رسالة التوحيدي في الخط بتفسير هذه المعاني ، فيقول: " أما المجرد بالتحقيق : فإبانة الحروف كلها منثورها ومنظومها ، وأما المراد بالتحديق : إقامة الحاء والخاء والجيم وأشبهها علي تبيض أوساطها . أما المراد بالتحويق : فإدارة السواوات والفاءات والقافات . أما المراد بالتحريق : فتفتيح وجوه الهاء ، والعين والغين . أما المراد بالتحريق : فإبراز النون

والبهاء مثل عن وفي ومتى . أما المراد بالتشويق : فتكثف الصاد والضاد والكاف .. ما يحفظ عليها التناسب والتساوى . فالخط في الجملة كما قيل هندسة روحانية بألة جسمانية . أما المراد بالتنسيق : فتعميم الحروف كلها مفصولها وموصولها . أما المراد بالتوفيق : فحفظ الاستقامة في السطور من أولها إلى آخرها . أما المراد بالتدقيق : فتجديد الحروف بإرسال اليد واعتمال سن القلم . أما المراد بالتفريق : فحفظ الحروف مزاحمة بعضها لبعض ، وملايسة أول منها لآخر ليكون كل حرف منها مفارقا لصاحبه بالبدن ، جامعا بالشكل الأحسن " (٢٠) .

ولا ينسي التوحيدي أن يحدثنا في رسالته عن أنواع الأقلام وطرق بريها وقطعها ، فيقول علي لسان أحد أرباب المهنة: "خير الأقلام ما استمكن نضجه في جرمه ، وجف ماؤه في قشره ، وقطع بعد إلقاء بزره ، وصلب شحمه ، وثقل حجمه" . أما بري القلم فيرى التوحيدي أن له أربع طرق هي : الفتح والنحت والشق والقط . أما القلم فهو أنواع ؛ منه الفارسي والبحري والنبطي ، حسب نوع القصبه .

أما مبادئ تعليم الخط ، فيحدثنا بها التوحيدي علي لسان إبراهيم بن العباس مخاطبا غلامه : "وليكن قلمك صلبا بين الدقة والغلظة ، ولا تبره عند عقده ، فإن فيه تعقيد للأمر ، ولا تكتب بقلم ملتو ، ولا ذي شق غير مستو ، واجعل سكينك أحد من موسى واجود الخط أبيته" (٢١) .

ولا ينسي أيضا التوحيدي في تذكيرنا أن "الخط هندسة صعبة ، وصناعة شاقة ، لأنه إن كان حلوا كان مدورا كان غليظا" . وفي موقع آخر يقول: "إن للخط الجميل وشيا وتلوينا كالتصوير ، وله إلتماع كحركة الراقصين ، وله حلالة كحلالة الكتلة المعمارية" .

والتوحيدي في رسالته عن الكتابة يثير مشكلات كمشكلات هذا العصر في الفن وفي قواعده ، وأهمها وحدة الفنون ، فهو إذا تحدث عن حسن الخط وعن دور القلم ، فإنما يتحدث عن الفن بصورة عامة ، وذلك أنه كخطاط ووراق ، وكأديب مبدع ، لا يستجلب أمثلة ولا تدور أفكاره إلا من معين مهنته وفنه (٢٢) .

ولم ينس التوحيدي فضل السابقين كابن مقلة (٢٧٢-٣٣٦هـ) الذي كان أول من كتب الخط البديع الذي تطور بعد ذلك إلى خط النسخ ، والذي قال عنه "مستقيم زاده" في كتابه "تحفة الخطاطين" : "إنه مقلة حدقة الزمان ، وهو ذلك الأكاديمي الذي منهج لنا الخطوط العربية ، وضبط نسب حروفها وحدد شكلها واحكم العلاقات الهندسية التي بينها حتى أصبحت علما له مناهج مدرسية محكمة ، وهو الذي اعتمد عليه القلقشندي في كتابة مادته عن الخط العربي في موسوعته العلمية التاريخية المؤلف في مصر عام ٦٨١هـ وقال عنه "هو الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها ، وعنه انتشر الخط في مشارق الأرض ومغاربها" (٢٣) .

ولمكانة بن مقلة بين معاصريه ، كاستاذ ومقنن فنون الخطوط العربية وجدنا التوحيدي يذكر في رسالته ما رواه عن الزنجي: "أصلح الخطوط وأجمعها لأكثر الشروط فاعلية أصحابنا في العراق ، فليل له ما نقول في خط بن مقلة ، قال : "ذلك نبي فيه ، أفرغ الخط في يده ، كما أوحى إلي النحل في تسديس بيوته" (٢٤) .

أنواع الخط العربي وخصائصه الجمالية :

يعتبر الفن الإسلامي ، الفن الوحيد الذي اتخذ من الخط عنصرا زخرفيا هاما ، ولعل مرجع ذلك ، ما أصدره خلفاء الدولة الأموية من أوامر صارمة ، جعلت الكتابة علي الطراز (أي النسيج والورق) أمرا ضروريا . ولذلك تطور الخط العربي بسرعة ، واتخذ له أشكالا زخرفية متنوعة ، وأسماء فنية متعددة ، علي الرغم من بساطة نشأة هذا الخط وبدايات تكوينه .

ويرجع إخوان الصفا وخلان الوفاء ، في رسالتهم السابعة عشر (٢٥) خط الكتابة إلي الخط المستقيم والمقوس ، يقولون: "ثم أعلم أن أصل هذه الحروف كلها ، والخطوط أجمعها خطان لا ثالث لهما ، ومن بينهما وعنهما تركيب هذه الحروف حتى بلغت نهاياتها، وذلك من الخط المستقيم الذي هو قطر الدائرة ، والخط المقوس ، الذي هو محيطها" .

وأوضح "القلقشندي" في كتابه "صبح الأعشى" أن "هندسة الحروف العربية معتمدا كذلك علي الخطوط المستقيمة والمقوسة بمختلف أوضاعها" (٢٦) .

ولعل أقدم الخطوط العربية هي تلك الخطوط التي تفاعلت - كما ذكرنا - في جزيرة العرب من شمالها إلي جنوبها ، حتى ظهر الخط العربي القديم الذي وجد قبل الإسلام ، ثم انتشر بعده ، وأخذ بالتطور والتنوع حتى صارت له أسماء عديدة ، أو أقلام عديدة ، وأصبح يطلق عليه أسماء المدن التي كانت تسود فيها : كالمكي والمدني والشامي والكوفي ، وغيرها . غير أن تطورا آخر بدأ يدخل في تنوع الخطوط ، وهو التنوع الحاصل من تغيير حجم القصب (القلم) ونوعها ، ونوع الورق ، والمادة المكتوب عليها . ومن هذه الأقلام التي طورت منذ العصور القديمة : الطوبار ومختصره ، والثلاث ، وخفيف الثلاث ، والرقاع ، والمحقق ، والغبار .

وقد قام الوزير بن مقلة ، الذي ذكرناه ، ومعه أخوه أبو عبيد الله ، بوضع هندسة للحروف العربية وكانا قد تعلمتا الخط من شيوخهما السابقين ، حيث كانت تسود خطوط لينة غير كوفية (٢٧) ، وجاء بعدهما بن عبد السلام الذي قام بتقوية بعض الحروف وطور في رسمها . وصارت بعد ذلك قواعد وأسس خط الثلاث علي طريقة ابن مقلة ثابتة وواضحة ، ولا تزال المتاحف ن وخاصة التركية منها ، تحتفظ بنماذج عديدة من كتاباته (٢٨) .

واستمر تنوع الخطوط حتى بلغ عددها واحد وعشرين قلما . أهمها : الرقعي - النسخي - الثلاث - الريحان - الديواني - الجلي - الفارسي - الكوفي . وذلك منذ أواخر العصر العباسي والفاطمي ثم العثماني ، وكان تطوير الخط في المغرب والأندلس مسائرا لتطوره في المشرق ، مع بعض التغييرات في أساليب استخدام الأقلام ، وكان للخط العربي أهمية كبرى في حفظ التراث العربي والإسلامي ، إضافة إلي أهميته كعنصر تزييني ، وخاصة الكوفي والثلاث ، وفي هذا المجال ، ظهر للكوفي أكثر من خمسين شكلا ، في مختلف أرجاء الوطن العربي والبلاد الإسلامية .

لقد كان "الخط العربي وسيلة للعلم ، ثم أصبح مظهرا من مظاهر الجمال يفور بالحياة ، ويجري فيه السحر ، وما زال ينمو ويتنوع ويتعدد حتى بولغ في أساليب التحويرات الجريئة .. فاعتبروه بهذه التحويرات نوعا ، وقد بلغت الأنواع نحو ثمانين نوعا ، وهذه بطبيعة الحال ترق

فني لم تبلغه أية أمة من الأمم" (٢٩) .

ولا ننسي أن الحروف العربية تمتاز بأنها تكتب متصلة أكثر الأحيان ، وهذا يعطي للحروف إمكانات تشكيلية كبيرة ، دون أن يخرج عن الهيكل الأساسي لها ، من حيث ترادف الحروف وتراكبها وتلاحقها . كما أن المدات بين الحروف والتي يمكن بها في بعض الحروف مثل (ب، ق، س، ش) وغيرها تأخذ دورا في إعطاء الكتابة العربية تناسقا ورشاقة عندما تكون هذه المدات متقنة وفي مواضعها الصحيحة .

ويمكن أن نلاحظ أن طريقة الوصل بين الحروف تختلف من نوع إلى آخر من أنواع الخط العربي ، كما في الكوفي ، والنسخي ، والتلث ، والديواني ، والفارسي . وهذا الاختلاف ناتج عن الأسس المتبعة في كتابة كل خط من هذه الخطوط ، حيث نجد الزوايا والخطوط المستقيمة سائدة في أنواع الكوفي . ونجد الأقواس والزوايا في كل مكن النسخي والتلث ، بينما تكون الأقواس الرشيقة والمدات الانسيابية لوصلات سماكات مختلفة في الخط الفارسي لتعطي للحروف المتباعدة في عرضها تناغما موسيقيا رائعا .

ويقول باحث : "إن مجموع حركة الخط وما يتولد عنه من إشباع موسيقي مطابق لشاعرية مرئية ساعية نحو اللامرئي كل ذلك يحدده النص بالنسبة ليد الخطاط الراقصة" (٣٠) يضاف إلى ذلك الغني الذي يمكن أن يضيفه التشكيل والزخرفة الملحقة بالحروف ، فعلامات الفتح والكسر ، والضم ، والسكون ، والتتوين ، والمد والإدغام (الشدة) ؛ كلها عناصر تزيينية زخرفية لا غنى عنها ، لإتمام التناسق ، وملء الفراغات ، إضافة إلى ضبط الكلمات وصحة قراءتها . وذلك في خطوط النسخي ، والتلث ، والديواني المجلي ، وللزخرفة ، أيضا ، دور كبير في جماليات الخط الكوفي ، حيث تضيف إليه ، وإلي الخطوط السابقة ، نوعا من الأبهة والفخامة (٣١) .

إن صياغات الحروف العربية ، صارت عند الفنان المسلم إشارات شاعر هائم أخذ به الحال فتجلى الشوق ذوقا في أشعاره مترنما بحب الله ، وأن هذه الحروف قد أصبحت مكاشفات صوفي متعب ترنح بمجاهدات قلبه همسات ابتغي بها القرب من الله ، أو أن الخطوط العربية قد أصبحت كتابات وابتهاالات لبستاني همس من فوق رياض الأشواق لله .

الخط العربي في الدراسات الحديثة : لم يزل الخط العربي حتى يومنا هذا يستقطب اهتمامات متزايدة من قبل العديد من الباحثين والدارسين : فقد جمع إلى دلالاته اللغوية وعلاقته الوثيقة بعلم اللسانيات ، بعدا فنيا غرافيكيا بحثا ، وقيمة زخرفية لا مجال للنقاش في أهميتها ، لذلك كثرت الدراسات والبحوث حوله وتنوعت وتشعبت ، مستفيضة بوصف وتحليل دلالاته وأبعاده ، فاستطاعت الإحاطة بالكثير من جوانب هذا الفن .

وقد حاكت بعض الدراسات الخط العربي - وأكثرها باللغتين الفرنسية والإنجليزية - كفن غرافيك صنف مواز في الأهمية للفنون الغرافيكية الأخرى أو يتعدها بقليل . وبصفته كعنصر تزييني ، دخل من خلال وظيفته هذه في عملية تزيين الفنون الصغرى Artminems والكتب أو أنه زين المساجد والأضرحة بكتابات قرآنية أو أحاديث نبوية ، بهدف "تلقين" الحشود المؤمنة لهذه التعاليم .

وقليلة جدا هي الدراسات التي أشادت ، ولكن بالكثير من الاختصار ، إلي ريادة هذا الفن في المجالين العربي والإسلامي وموازاته في الأهمية للفنون المهمة الأخرى كالعمارة والزخرفة Arabesque والمنمنمات ، مثل دراسة الباحث اليوناني السكندري "إبادادوبلو" (٣٢) بالفرنسية ، حيث اعتبر الخط العربي فنا رائدا أو أساسيا Artmajeur وذلك علي عكس موقع الخطوط لدي العديد من الشعوب الأخرى .

لكن هذه الدراسة رغم أهميتها ، لم تستطع أن تشير إلي الموقع الكبير الذي احتله الخط العربي علي الصعيد التشكيلي والجمالي باعتباره أحد أهم الفنون العربية التي أخذت من التاريخ العربي الإسلامي الموقع الأكثر أهمية بالقياس للفنون الأخرى ، وذلك عاندا إلي أن الباحث أراد أن يحول الأذهان نحو المنمنمات ، معتقدا أنها قاعدة ومنطلق للتصوير العربي والإسلامي ، وأنها تعتبر ثورة في الرسم والتصوير علي الصعيد العالمي ، سبقت ثورة الفن الحديث بثمانية قرون ، لذا فقد أولت دراسة "بابا دوبلو " الأهمية الرئيسية للمنمنمات .

أما "بوركهارت" (٣٣) فقد أشار بتتويه إلي الأهمية الفنية للخط العربي فاعتبره "أيقونة العرب والمسلمين " بل إنها الدراسة التي استفاض صاحبها بذكر أهمية اللغة العربية وأثرها علي الفنون الإسلامية وتطورها ، لكنها قصرت جهدها علي تحليل دلالات الفن الإسلامي ورموزه ، فأكدت علي العمارة ودرست جوانب الفن العربي - الإسلامي الأخرى كالزخرفة والفنون الصغرى ، لكنها لم تعط الخط العربي الأهمية اللازمة من حيث قيمته التشكيلية والجمالية (٣٤) .

أما "أوليه غرابار" (٣٥) فقد أولي اهتمامه الرئيسي لفن الزخرفة الإسلامية ، واعتبر الخط العربي جزءا متما لهذه الزخرفة يلعب نفس الوظيفة الرمزية والتزيينية أو يضيفي عليها سمة رفعة "الكتاب المقدس" . الخ .

أما كتاب " عبد الكريم الخطيب" (٣٦) و"محمد سيجليماسي" فقد استطاع أن يدرس الخط العربي بمنهجية موازية لتطور الفنون التشكيلية الحديث ، فأكد علي ريادة هذا الفن من خلال تضمنه للكثير من القيم الجمالية البارزة والهامة ، لكنها الدراسة التي اعتبرت الخط العربي فنا فريدا ليس من الجائز التأكيد علي أولويته التشكيلية ، فجماليته متأتية من كونه فن "الخط العربي" وليس شيئا غير ذلك ، علي الرغم من استعمالاته المتعددة .

وفرادته تلك متأتية من إرتكازاته المعقدة باعتبار أنه في نفس الوقت فن اللغة العربية ، وفن غرافيكي ، رموزه دالة علي بنية اللغة في عمقها التاريخي ودلالاتها الاجتماعية ، وتنويعاته التأليفية الفنية المستمدة من أهمية اللغة العربية ، وخاصة أهميتها كلغة مقدسة باعتبارها لغة القرآن ، فرفعة هذا الفن مستمدة من رفعة هذه اللغة ، ولذا فقد رفضت الدراسة الاعتراف بقيمة الخط العربي التصويرية والتجريدية الصرّف بالقياس إلي المدارس الفنية المعاصرة في التصوير .

ومن هنا وعلي الرغم من الجهد الكبير لتلك الدراسات ، والذي حاولت فيه أن تنبّه إلي الأهمية التشكيلية والجمالية للخط العربي ، وقد حاولت ان تبني فهمها علي أساس منهجي حديث لنمط التطور الهائل والتبدل السريع الحاصل في مجال اللوحة التشكيلية العالمية والتي بدلت في فهم مستويات هذه الفنون ، إلا أن بعض هذه الدراسات ظلت قاصرة جزئيا عن تحليل الجوانب

المتعددة لنمو الفهم الجمالي لبعض الفنون الشرقية مثل الخط العربي ، علي الرغم من الدراسات المستفيضة للمنمنمات والزخرفة العربية .

ويرجع الباحث د. عادل قريح (٣٧) السبب إلي أنه يمكن إقامة مقارنات بين المنمنمات وبين الفن الكلاسيكي المسيحي أو فن الأيقونة الشرقي ، وإن تمت محاكمتها علي أسس جمالية حديثة فيما يختص بمسألة التأليف الفني والتميز اللوني، أو الذهنية التي حكمت مسألة التوجه الفني .

كما أمكن إقامة مقارنة مذهشة بين الزخرفة العربية والتجريد المعاصر فيما يختص بتقسيم المساحات اللونية أو التأليف الهندسي الموازي للتجريدية الهندسية أو البنائية الخ .. وأعيد تحليل الفلسفة الجمالية العربية والإسلامية الحديث انطلاقاً من هذين الفنين معتبرين الخط العربي فنا تكاد تنتفي فيه السمة الفردية أو المسحة الذاتية ، علي الرغم من بروز خطاطين رائدين وفنانين عظام في هذا المجال !!

فلسفة الخط العربي : يحدثنا "القلقشندي" بقوله : "إن اللفظ معني متحرك ، والخط معني ساكن ، وهو وإن كان ساكناً فإنه يفعل فعل المتحرك بإيصاله كل ما تضمنه إلي الأفهام ، وهو مستقر في حيزه في مكانه ، كما أن اللفظ فيه العذب الرقيق السائغ في الأسماع كذلك الخط فيه الرائق المستحسن الأشكال والصور (٣٨)

وحقيقة الحركة هذه التي حدثنا عنها القلقشندي في الحيز الساكن أي في الحرف المكتوب الموجود ، كانت من الحقائق التي أستوعبها الفن الإسلامي وأقام أصوله عليها والذي بها وعند مفهومها الباطني بني الفنان المسلم واقعية الشكل الخارجي والتزم التحرر في تناوله للأشكال ، وأعاد رؤيتها من جديد في صورة تركيبية مختلفة عما هو قائم في الطبيعة الموضوعية ، والتي بها أصبح مفهوم العمل الفني قائماً علي التجريد التصوري الذي لا سكون فيه بل هو حركة مستمرة متدفقة (٣٩)

وهكذا ومن أعماق هذا المفهوم الباطني ارتفع الخط العربي إلي مستوى الكلمة المنطوقة "لأن الكلمات نفسها موزونة في لغتنا العربية ومشتقاتها تجري كلها علي صيغ محددة الأوزان المرسومة كأنها قوالب البناء المعدة لكل تركيب .. ولا نظير لهذا التركيب الموسيقي في لغة من اللغات الهندية الجرمانية ولا في كثير من اللغات السامية (٤٠) .

ولذلك استطاع الفنان المسلم ، في إبداعاته المتنوعة واستخداماته المتعددة للخط العربي ، أن يسبق حركة الفن التشكيلي المعاصر في نزوعه إلي التجريد هروباً من التشخيص في بداية الدعوة الإسلامية ، وهي حالة فرضتها عليه ضرورة الامتثال لأوامر بعض الفقهاء الذين فسروا بعض أحاديث الرسول (صلي) علي أنها تحريم للتصوير ، وإن استقر رأي الكثير من المفسرين علي أن هذه الأحاديث كان يقصد بها في البداية صرف المسلمين عن عبادة الأصنام .

ومن هذا المنظور للوحات الشخصية ، نستطيع أن نقول ان الفنان المسلم أنجز أعظم لوحات تجريدية ، باستخدامه وحدات الحرف العربي في التشكيل . وقد ساعده علي ذلك قابلية الحرف العربي للمد والمط والاستدارة والبسط والصعود والهبوط واللين والجفاف . حتى عند تعامله مع الكائنات الحية والأوراق والغصون النباتية لجأ إلي تلخيصها وتحويلها ، خوفاً من أن

يكون محاكيا لطبيعة الكائنات التي هي من صنع الله وحده، وهروبه من المحاكاة مكنه من النجاح في التوصل إلي حلول جديدة هي أقرب إلي التجريد بمفهومه المعاصر ، وإلي الفن البصري الحديث .

ولذلك يؤكد باحث معاصر (٤١) علي أنه إذا كان "فيكتور فازاريللي" وهو رائد مدرسة الفن البصري النمساوي قد أنجز أفضل أعماله في الفن البصري المعاصر ، فإن الفنان العربي كان قد سبقه إلي ذلك بقرون عدة ، وإن اختلفت طرق المعالجة . فقد استخدم هذا الفنان المسلم وحدات الخط العربي في تكوينات التضاعف والتخلخل ، متباعدة مرة ومتقاربة أخرى ، في تناغم حركي وتشكيل رائع ، لتضعنا في النهاية أمام فن بصري بالغ الجمال ، منتظم الحركة .

ونجح الفنان العربي المسلم منذ زمن بعيد في تحريك مساحات الأبيض والأسود والزخارف الدقيقة والمنمنمات بين شموخ الحرف وقوته ، وفعل ذلك انطلاقاً من رؤية فنية محسوبة بدقة ، وخبرة اكتسبها عبر ممارسات طويلة بإيمانه الشديد بعمله ، وصبره العجيب للوصول إلي أعظم النتائج ، حتى أننا نجد الفنان "ليونارد دافنشي" أحد رواد عصر النهضة ، يقدم نصائحه لتلاميذه من أربعة قرون فقط !! والتي مازال معمولاً بها حتى يومنا هذا فيقول : "إن الألوان تبدو أكثر وضوحاً إذا وضعت أضدادها .. فاللون الأبيض يبدو أكثر ضياء مع الأسود" (٤٢)

ولم يكن "دافنشي" يعلم أن أبا حيان التوحيدي كان قد سبقه في إسداء هذا النصح الفني بقرون عدة ، فهو يروي لنا في رسالته علي لسان "العسجدي" : "للخط ديباجة متساوية ، فأما وشيه فشكله ، وأما إلتماعه فمشكلة بياضه لسواده بالتقدير ، وأما حلاوته فافتراقه في اجتماعه" .

ويعود أبو حيان فيؤكد لنا علاقة الخط بالتصوير من حيث الإتيان الفني ، فيقول في رسالة : ".. إن للخط الجميل وشياً وتلوينا كالتصوير ، وله إلتماع كحركة الراقصين ، وله حلاوة كحلاوة الكتلة المعمارية" .

ولعل "بول كلي" Klee واحداً من الذين استطاعوا أن يعيدوا اكتشاف تلك الحقائق القديمة لإثبات هذه العلاقات مستخدماً تقنيات العلم الحديث في التحليل والدراسة فقد اعتنى بنكيز العلاقات بين الموسيقى والتصوير ، فنحن ، عندما نتحدث عن الإيقاع في الموسيقى ثم ننقل هذا إلي العمارة والتصوير فإننا في الواقع نحلل العناصر التقنية وليس الفنية .

ودراسات "بول كلي" قادته إلي نوع من الرسم "البوليفوني" والمقصود هنا بالبولفوني في لوحة أو مقطوعة موسيقية هو عدة أصوات متوافقة ومتداخلة وفق أسلوب مصطلح عليه ، وهذه الأصوات قد تكون ألواناً ومساحات وقيماً ضوئية أو دقة في المنظور . وعندما نتعدد وتتداخل عناصر القطعة الموسيقية أو نتعدد عناصر اللوحة وتتداخل (كما في الفن البصري) فإن قواعد الطبايق تتحكم في اللحن ، وكذلك في التصوير نجد الظاهرة نفسها والعلاقات نفسها في الإيقاع الخطي واللوني ، أو الشكل والصيغة في الفن التجريدي أو الزخرفي البصري ، أو التضاد اللوني والمنظور والتدرج : "حتى أننا نجد أن أكثر الفنانين التجريديين أخذوا الآن يهتمون بالقواعد النظرية في الموسيقى ويحاولون تطبيقها في التصوير ، وأصبحنا نرى الآن لوحات

تحمل أسم سيمفونية " (٤٣) .

ومن الغريب أن كلاما يتضمن المعني نفسه تقريبا كتبه التوحيدي في القرن الرابع الهجري ، إذ يقول في رسالة علي لسان "علي بن جعفر" لا شيء أنفع للخطاط من ألا يباشر شيئا بيده ، في رفع ووضع ، خاصة إذا كان الشيء ثقيلًا ، فإن الحركات إذا تمثلت بالحروف ، والحروف إذا اندفعت بالحركات ، كانت الصورة الخطية ، والحروف الشكلية محفوظة الأعيان بامتثالها بها ، محروسة بانتسابها إليها"

وتعليقا علي الوصف السابق ، وانسيقا وراء أفكار "كلي" نفسها ، يقول "أبو سليمان المنطقي" في رسالة التوحيدي : "كأنما اشتق هذا الوصف من الموسيقى ، فتارة يخلط الثقيلة بالخفيفة ، وتارة يجرد الخفيفة من الثقيلة ، وتارة يرفع إحدهما علي صاحبتهما ، بزيادة نقرة ، أو نقصان نقرة ، ويمر في أثناء الصناعة بألطف ما يجد من الحس في الحس ، ولطيف الحس متصل بالنفس اللطيفة ، كما أن كثيف النفس متصل بلطيف الحس " .

ولذلك يؤكد الباحث محمد البغدادي (٤٤) ونحن نوافقه علي ذلك - أن "بول كلي" ابتعد كثيرا عن هذا المعني الذي أورده التوحيدي في رسالته عن الخط العربي ، والتي عرضنا لها ، خاصة إذا استثنينا ما تراكم من خبرات علمية وفنية في جعبة التراث الإنساني عبر العصور ، استفاد منها "كلي" لإثبات ما كان قد توصل إليه التوحيدي ن بشكل نظري .

ويؤكد لنا هذا الرأي ما قاله الناقد التشكيلي العراقي عفيف البهنسي ، عندما يحدثنا عن هندسة الخط في اللوحة التشكيلية: "... لقد تبين أن في الخط المستقيم صلابة وتكلفا بعيدا عن الجهد هو ضعف التعبير عن الجمال ، ناقص المدلول ، فهو لا يثير انتباهها جادا ، ولكنه انتباه عفيف ، إذ يعبر عن القوة وعن القلق ، كما يعبر عن الجفاف والجفاء ، أما الخط المنحني فهو خط اللطافة والحركة التي تبرز بلا تكلف أو جهد" .

ومن حيث انتشار الخط يقول أيضا: " فهو إما خط رفيع أو خط عريض أو متقطع أو أفقي مائل ، علي أن تأثير الخط لا يبدو واضحا ما لم يكن في حالة بوليفونية ، أي مختلطا مع أنواع أخرى من الخطوط" .

ومن الملاحظ هنا أن مجمل هذا الكلام الذي يوضح هندسة (الخط) في اللوحة التشكيلية ، باعتباره أحد العناصر الأساسية في اللوحة كاللون والنور والظل والتكوين .. الخ يمكن أن تقدمه لوحة الخط العربي أيضا ، بل إن كثيرا من الفنانين المعاصرين ، علي ما سنرى ، استفادوا كثيرا ، بل صاروا متميزين بين أقرانهم لأنهم قرروا أن يستفيدوا من هندسة الخط في اللوحة التشكيلية ، لأننا نعتقد أن ذلك ما يقدمه الخط العربي في تراكيبه المتشابهة في "خط الثلث المركب" و"الديواني الجلي" و"الكوفي المورق المضفر" سواء كان عباسيا أو فاطميا أو مملوكيا أو أندلسيا ، بل إن الخط "الطغرائي" ما هو إلا نموذج حي للاتفاق التام مع المعني السابق .

ورغم أن الخطوط العربية أحرزت تطورا كبيرا ، عبر عصور متتابعة من التجريد والابتكار والإبداع ، فقد وجدنا التوحيدي في وقت مبكر يقول في رسالته عن الخط علي لسان "أبن المرزبان" : "... الخط هندسة صعبة وصناعة شاقة ، لأنه إن كان حلوا كان ضعيفا ، وإن كان

متينا كان مغسولا، وإن كان جليلا كان جافا، وإن كان رقيقا كان منتشرًا ، وإن كان مدورا كان غليظا ، فليس يصح له شكل جامع لصفات الكبير والصغير إلا في الشاذ المستندر".
والتوحيد بذلك قد نجح في أن يثير العديد من المشكلات المعاصرة في الفن وفي قواعده (٤٥) وأن يؤسس بحق لعلم جمال إسلامي.

إذا كانت العبقورية العربية قد تجلت قبل الإسلام علي مستوى المشافهة بحيث صار الشعر العربي مثلاً هو ديوان العرب، وقد كان يعتمد في جانب كبير منه علي الحفظ والذاكرة ، فإن الإسلام استطاع نقل هذا العشق الموازي "للقداسة" من المشافهة إلي الكتابة ، حيث أسند الإسلام اللغة العربية وكتابتها دوراً رائداً ، فاعتبر هذه اللغة "مقدسة" باعتبارها "كلام الله" ، فتجلت مآثرته بنقل هذا العشق من مستوى المشافهة إلي مستوى الكتابة . وهنا كمن المصدر الأول للاهتمام الفائق بالخط العربي وبتطوره.

فحين نتأمل الأشكال المختلفة للخط العربي ، والتي تطورت في المسار التاريخي ، يتاح لنا أن نتبين أنها تطورت كما يقول أحد الباحثين (٤٦) بسبب الاستناد إلي أساس مقروء بصورة فصحي للقرآن ، فجسد بذلك "اللغة المقدسة" بأشكال بحرية ظلت دائماً في حالة إعادة تشكّل وتطوير حتى تصير هذه الأشكال موازية في رفقتها للغة المعبرة عنها .

ومن هنا لم يكن غريباً أن تتحول الجوامع والمدارس الدينية إلي مراكز تعليمية ، في مختلف الأصقاع العربية والإسلامية ، بهدف تلقين النصوص القرآنية قراءة وكتابة ، في الوقت الذي اعتمد فيه المسيحيون علي الرسوم الدينية التي ازدانت بها الكنائس بهدف تكريس المفاهيم الأساسية الناتجة عن الأحداث الهامة والمليئة بالعبور الدينية التي عايشها المسيح ، فكانت الجداريات والأيقونات الوسيلة الأساسية لتوصيل التعاليم الدينية ، واقتصرت عملية القراءة والكتابة علي رهن قليل من العلماء ورجال الدين ، الذين احتكروا عملية الكتابة والقراءة ، وظلت الصورة والأيقونة لفترة طويلة وسيلة الاتصال الأساسية بين العامة من الناس وبين طبقة الكهنوت العليا .

بينما انصرف المسلمون الذين لم تستهوه منذ البدء مسألة التصوير نحو القراءة والكتابة كاسلوبين مقدسين للاتصال بالكون الأعلى ولفهم مسألة الخلق ، وبالتالي للاتصال الوجداني بالخالق ، فارتفع شأن الكتابة بذلك إلي مستوى الفنون العليا التي تشكل وسيلة حيك الأحاسيس والمشاعر بالمعطيات الدينية (٤٧).

وإذا كان من الصحيح أن عبقورية العرب تمثلت في لغتهم ، فإن قصر تلك العبقورية علي مجالي الإيحاء الصوتي والحس الوجداني ، اللذين يمثلان قطب كل لغة فقط ، والقول بأن العرب لا يرون الأشياء علي قدر ما يسمعونها ، يعتبر تعميماً خاطئاً .

فلقد أثبت الفن الإسلامي أن العربي ، رغم عقله السريع الحركة (الديناميكي) وذكاؤه التحليلي ، فليس أقل الناس تأملاً في كنه الأشياء المنظورة ، كما يؤكد علي ذلك مستشرق منصف هو "بوركهارت" (٤٨) ، فالتأمل لا يحد بحالات السكون البسيطة ، بل يمكن أن يتتبع الوحدة الفنية خلال الإيقاع ، وهو ما يشبه انعكاس الحاضر الأزلي في مجري الزمن .

وهذا ما تعبر عنه عناصر التوريق الزخرفي بفضل صفتي الترتيب والانتشار في نظام المنظور ، وكذلك عناصر التفسير المتداخل الذي يجب قراءته بتحريك العين مع مجراه بفضل الإنشاء وقوة التكافؤ . والتوريق أو التفسير أو ما يدخل في معناهما مما يسمى التوشيح (الأرابيسك) هو فن تجريدي يميز العبقرية العربية أولا وقبل كل شيء .

ومن هذا الوجه يعتبر الشعر العربي نوعا من التوريق العقلي واللغوي ، وليس وفرة في الصور الموحى بها ، واللغة العربية في شكلها القرآني لا يدانيها شيء في أن تتحول إلى فن . فالأعمال القرآنية تشبه علي حد تعبير "بوركهارت" ذبذبة روحية هلي التي تحدد أشكال ومقاييس الفن الإسلامي ، والأسلوب القرآني يحقق عن طريق الروح حالتي الراحة والتطهر .

وهكذا أصبح الفن التشكيلي في الإسلام يعكس بطريقة ما الكلمة القرآنية الموحى بها ، وإن كان من الصعب الإمساك بطرف هذا المبدأ . وبفضل الكتابة ، وهي أكثر الفنون الإسلامية عروبة في كل العالم وأشرفها أكتسب الفن الإسلامي صفة "العربي" . والحقيقة أن شيئا ما لم يستخذ المشاعر الجمالية في الشعوب الإسلامية كما فعل الخط العربي ، ومقاييسه الجمالية تتلخص في التأليف بين الاستقامة الهندسية العظيمة وبين أكثر الإيقاعات للحنية العذبة فقطباه هما : التوازن والخلود .

ويعقد "بوركهارت" (٤٩) مقارنة بين الخط الصيني والخط العربي ، لمعرفة عبقرية هذا الخير حيث يتضح مثلا الاختلاف الوظيفي بين كل منهما . فالصيني خط مرئي (صورى) يفضل استخدام الفرشاة بينما العربي صوت (سماعي) يفضل تخطيط القلم الدقيق الذي يمكنه من التجريد والتفسير والإيقاع المستمر .

والصيني يسير في خط رأسي بينما العربي يسير أفقيا من اليمين إلى اليسار حيث موقع القلب ، فكأنه يتقدم من الخارج إلى الداخل أي من الظاهر إلى الباطن . والأسطر المتتالية أفقيا في الكتابة تمثل جسم النسيج فهي رمز لحمته وسداته ، رمز عبور محاور الكون ، رمز عملية دوران الأيام والشهور والسنوات .

أما الشحنة التعبيرية والرمزية الكبيرة التي يكتشفها الفنان المسلم والتي يضمنها لفن الخط العربي ، فقد وجدت حين حاول الفنان اكتشاف القيمة الجمالية للكلمة العربية ، خاصة بعد أن صارت الكلمة الإلهية (القرآن الكريم) جوهر عقيدته ومصدر وحيه ، وقد كانت الكتابة ولا تزال في الغالب عملية فجأة ولا يتركز حولها أي اهتمام جمالي في ثقافات العالم ، ففي الهند وبيزنطة وفي الغرب المسيحي ظلت الكتابة محصورة في وظيفتها التعبيرية أي في كونها رموزا منطقية .

لكن بظهور الإسلام ومحاولته التأكيد علي تنزيه الذات الإلهية خلال التعبيرات الفنية المختلفة قد فتح للفنان المسلم أفقا جديدة أمام الكلمة كوسيلة للتعبير الفني ، فقد استطاع بالتدريج وخلال جيلين فقط أن يجعل من الكلمة المكتوبة فنا مرئيا ، لها من الأهمية الجمالية ما يغرس في الوعي التصوري شيئا آخر مستقلا تماما عن المعنى المنطقي الذي يستقيه منها الفكر .

وكان هذا الفن الجديد ككل الفنون الإسلامية الأخرى يسير علي نفس النمط ويخضع لنفس

الهدف الذي دأب الوجدان الإسلامي علي إيرازه وتصويره ، حتى أصبح تطوره لونا من الأرابيسك ، فقد طوع الفنان المسلم الحروف لتصبح قادرة علي إشباع حسه الفني ، فهم يطمحها أو يطولها ، أو يركبها أو يفصلها ، أو يربطها ، أو يجعلها مستقيمة أو دائرية ، أو يجعلها سميكة ثم يدبب أطرافها ، أو يكبرها جميعا أو يكبر بعضها .

كما استطاع استخدام كل ما أمكنه من وسائل فن الأرابيسك وخاصة "التوريق" و"الهندسة" ليس لمجرد جعلها زخرفة في كتابته ، بل لجعل الكتابة ذاتها فنا من فنون الأرابيسك في أسلوبها الخاص (٥٠) .

علي أن الخصائص الأساسية للحروف التي تحدد شرعيتها في التعبير عن معانيها قد أمكن الاحتفاظ بها فغدت تشكل النماذج الفنية الخطية ما شكله التفعيلات العروضية في الشعر أو الوحدات الهندسية والنباتية في رسوم الأرابيسك . وفي نفس الوقت يقوم تطويع الحروف لنماذج الأرابيسك ببعث القوى الجمالية الدافعة في نفس المشاهد .

فالخط العربي إذن - مثل الأرابيسك - استطاع أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي - أعني الرموز الفكرية الأبجدية - إلي مادة فنية تصويرية ، إلي بيئة فنية يصبح الوعي الجمالي فيها أصليا لا ثانويا ، قائما بذاته لا بغيره ، ومن هنا يقول الباحث د. إسماعيل الفاروقي (٥١): "وهنا يكمن سر نجاح هذا الفن حيث استطاع أن يتغلب تماما علي الفكرة المنطقية في العمل الفني لتصبح تابعة ومكملة للتصوير الجمالين فكان بحق أعظم وأثبت انتصار فني في الإسلام .

فكلمات الله هي أصدق تعبير مباشر عن إرادته ، وطالما أن الله في وعي المسلم ووجدانه يتجلي دائما غير مشابه للحوادث ، فإن من المستحيل إذا أن يتصوره العقل ، وإن جاءت كلماته وحيا مباشرا عن إرادته .

ومن ثم كان لكلمات القرآن الكريم مكانة عظمي من حيث هي إرادة الله ، فإرادة الله سبحانه وتعالى يجب أن يكون له من الجلال والاحترام والتقدير ما يجب له ، وأن توصف بما هو أهل له من الجمال والكمال . وحينئذ تكون كتابتها في لوحة خطية جميلة هي أروع قيمة جمالية في الإسلام بلا منازع ، وقد ساعد علي نجاح هذا المسعى أن الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية كما يقول "زكي الأرسوزي" (٥٢) والتي تحمل بصورتها الرحمانية الصوتية مصدر استلهاها .

ويتضح هذا المصدر عن طريق (الحدس) "التجاوب الرحماني بين الذهن والصورة" فأية كلمة عربية مثل سعادة وجمال .. تحتفظ بأصولها في الطبيعة . وبنية اللسان العربي كبنية الجسم الإنساني هي بنية موحدة منسجمة بجميع عناصرها : النحو ، الجرس ، الكلام كوحدة الجسم الإنساني . ولهذا فإن اللسان العربي نشأ عن حدوس صادقة لطبيعة الأشياء وليس هو مجموعة من الرموز المنفصلة عن مفاهيمها .

والكلمة العربية هي صورة تتضمن صوتا ومعني وخيالا مرنيا . وعلي هذا فإن الكلمة العربية عندما استخدمت كعناصر فنية في الأرابيسك ، لم يكن القصد الإفادة من شكل هذه الكلمة الفني بحد ذاته وحسب ، بل كان القصد تركيب لوحة فنية ، وأصبحت الصورة مصعدا

يرقى بالحدس إلى هذه المفاهيم مباشرة للرابطة القوية بين صورة الكلمة ، وبوادر الشعور بالطبيعة .

وهذا في حد ذاته هو ما دفع بالخط العربي إلى ما نشاهده من تطور يغرس في وعينا وتصورنا الحسي بدرجة كاملة ان الخالق الأعظم لا يمكننا التعبير عنه أو تمثله في الحس ، فطالما أن هذا الخط قد أصبح لونا من ألوان الأرابيسك يمكننا إذا أن نتصوره عملا فنيا مستقلا ، إسلاميا خالصا بغض النظر عن مضمونه الفكري . إن الإحساس الجمالي الناتج عن هذا الخط قادر علي التحليق بالخيال نحو الفكرة الذهنية تماما كما يفعل الأرابيسك في نفس الرائي . ومن ثم لا غرابة أن يصبح الخط العربي ، وبخاصة حين يأخذ مادته من القرآن ، هو الفن السائد في المجتمعات الإسلامية خلال العصور الطويلة .

الخط العربي وفنون العصر : هناك خوف من المحاولات العصرية التي تجري حاليا لتطويع الحرف العربي وتقريبه من الحرف اللاتيني ، وجعله كتلة جامدة لا أثر للقيم الفنية فيها ، وهناك خوف له ما يبرره من الاعتماد المطلق علي هذه الحروف وترك الإبداع ، بل الخشية أيضا من المقلدين غير الفنانين ، وخاصة الشركات التجارية التي قد تقوم بمسخ الحرف العربي طمعا في الربح .

هناك أيضا عملية "مكننة" الحرف العربي حيث يتم تطويعه لكي يلائم "الأورديناتور" بحيث تستطيع ان تطبع ألما ما تشاء من الخطوط ، وهذا أمر يشكل خطرا حقيقيا علي الحرف العربي، كما تشكل الحروف الجاهزة الخطر نفسه علي الحرف والفنان . وعلي جانب آخر تجاوز الحرف العربي الكتابة كعلم ليظهر قدرته الفنية في مجال الرسم ،

فإمكانية الرسم بالحروف - كما رأينا - صفة مميزة للعربية لا تتوفر في حروف اللغات الأخرى ، ولقد أبدع الفنانون العرب علي الرسم بالخط وظهرت آيات وأحاديث وحكم وأشعار بأشكال أباريق وحيوانات وطيور علي درجة فنية عالية . ونجد اليوم محاولات تطويرية أخرى في هذا المجال لدى فنانين عرب ، لقد تمكن الفنانون العرب من رسم أشكال حيوانية وإنسانية ونباتية بالحرف العربي ، وليس الأمر بجديد ، فهذه الرسوم قديمة وكان جديرا أن تتطور لولا انشغال الفنانين العرب بالمدارس الانطباعية والتكعيبية والسريالية والتجريدية ، وقد قادنا التحديث إلي إهمال فنوننا الإسلامية ، وهو أمر مؤسف لأنه ليس حريا بنا الأخذ بالتحديث علي حساب القطع مع التاريخ والتراث العربي والإسلامي .

ومع ذلك فقد برز اليوم من جديد الوعي بأهمية الالتفات لفنوننا الشرقية وتطويرها ، والأخذ بمعالم التحديث ، دون القطع مع التراث . ولذلك نجد اليوم محاولات تحديثية عربية تحاول الاستفادة من الحرف العربي واستلهاهم مدارس الخط في رسم لوحات تشكيلية ، وانتشرت هذه المحاولات الناجحة في الشرق العربي كما انتشرت في المغرب العربي أيضا ، حيث اعتبروا الخط العربي قاعدة للتحديث لخلق مدرسة عربية إسلامية .

وفي خضم عملية التحديث لا يسعنا أن نستبعد أهمية التكنولوجيا الحديثة في استعمال الألوان والمواد الحديثة في عملية الرسم ، ومن هنا يقول باحث معاصر (٥٣) إن انطباعية الخط العربي في الحيز المكاني وقدرته علي التشكيل تتيح للفنان إمكانات فائقة من خلال تجريد الخط

واستقراء معانيه الروحية والشعرية وموسيقاه ودلالاته اللغوية .

وبالتالي لابد من الاستفادة مما أضافه الخطاطون العرب العظام أمثال "ابن مقلة" و"ابن البواب" و"المستعصمي" و"حميد الله" و"هاشم الخطاط"، وعشرات غيرهم ، الذين أسسوا مدارس نسير عليها اليوم . علينا أن نواصل التطور في هذا الفن العربي الرائع مستفيدين من كل ما يوفره العصر والنماذج الحضارية لتعميق وتطوير فنونا العربية والإسلامية .

وثمة لوحات لعدد من الزخرفيين العرب المعاصرين سعت لأن تقترب أكثر من اللوحة التشكيلية ، من خلال الإفادة من النماذج الشائعة في الخط الكوفي الهندسي أو الكوفي الشطرنجي ، والنسج علي منوالها بما يجرّد الكلمة من معناها ، ويبقي علي إيقاعها التكراري كلازمة زخرفية هندسية تناسب الخطوط المزواة للكوفي .

وثمة آخرون سعوا إلي المزوجة ما بين الصرامة الاتباعية للخط العربي وبين تجريدية الخلفيات التشكيلية له عبر ما استقام لهم من مقدرة أدائية في الخط والرسم علي حد سواء .

وثمة آخرون سعوا لأن يتخذ الحرف أبعادا تجريدية ضمن نزوع منهم إلي الإفادة من مقومات الخط العربي البلاستيكية وأبعاده الفكرية والروحية ، وذلك ما نبهت إليه الناقدة الألمانية "سجريد كالا" عند مشاهدتها لمعرض أقيم ببغداد (٥٤) إذ قالت : "لعلني لا أغالي كثيرا ، فمن جميع ما شاهدته في البينالي العربي لم أجد نتاجا يفصح عن مصدره العربي وينطق به إلا ذلك الإنتاج الذي يتصل باللغة ، أي الذي يتخذ من فن الخط العربي والحروف مادة له " .

ويضيف إلي ذلك ناقد أوروبي آخر هو "روبير فرينا" قوله : " .. أصبحت الكتابة تخفق فيها الحياة وتصبح أكثر طراوة وأكثر صلابة ، تركض في سطورها المتساوقة أو تتشكل في قوالبها الهندسية ، مما يمكن لخط الكوفي في أن يتخذ ألف شكل وشكل ، وأن يعطي دلالات جديدة لأساليب عديدة للوصول إلي أن تصبح ضربا من القراءة في المستحيل وتصير الوظيفة الزخرفية عملية تأملية أو تربوية قريبة من الصلاة" .

ولفنانني المغرب مسعاهم المتأكد في التعامل مع الحرف العربي بنزوع تجريدي مرتبط بإطار تراثي كالإحياء بصفحات قديمة أو استلهامه من خلال إيقاعات هندسية للخط الكوفي وبأسلوب يحاول فيه الفنان تجاوز حرفيات اللغة ، وذلك بغية خلق شينيات جمالية لا يكون للحرف أو الخط فيها ما يميزان به من الأشكال الأخرى المطروحة في اللوحة التي تخلق منها مناخا سحريا يسترجع منه الحرف بداياته المبهمة (٥٥) .

وهكذا فإن العديد من المحاولات الناجحة للفنانين العرب المحدثين في مجال استلهام التراث والحرف العربي والتعبير عن واقع الإنسان العربي المعاصر تؤكد أنهم سعوا فعلا لمعايشة عصرهم من خلال تراثهم ومعطيته ، وبما يعمق التواصل بينهما .

تبقى المسألة الأكثر إثارة للتساؤل في عصرنا الحديث هي : كيف ولماذا استطاع الخط والكتابة العربيان أن يمحورا حولهما في هذا العصر حشدا كبيرا من التشكيليين يستلهمونهما

ويأخذون منهما عنصر أعمالهم مؤلفين تيارا هاما، بل الأكثر أهمية في فننا العربي المعاصر ؟ فقد حاول وما يزال الفنانون العرب أن يستنزفوا القدرات الكامنة في الخط والتي اكتسبها في مساره التاريخي الطويل عبر الألفية المتعددة الوجوه من اجتماعية وبنوية ومثولوجية واثولوجية وتيولوجية علي وجه الخصوص ، وكان دافعهم الأساسي الهوية الفنية المتميزة .

والواقع الذي لا بد من ذكره ، كما يؤكد علي ذلك ناقد فني معاصر (٥٦) أن العرب لم يكونوا السباقيين في استلهمهم Calligraphie للخط في لوحاتهم ، فالحركة منشؤها الفن الغربي الحديث ، بدأت مع "براك" الذي أدخل أول علاماته الحروفية في لوحته (البرتغالي) وقد تضمنت هذه اللوحة حروفا وأرقاما فكانت المدرسة التكعيبية هي أول من أثار الانتباه إلي أهمية الحرف كعنصر تشكيلي ، وكذلك فعل بيكاسو في مرحلته التكعيبية ، فأدخل تلصقات (كولاج) من قصاصات الصحف أو المجلات إلي لوحاته مع ما فيها من حروف طباعية .

دعم هذا أن المدرسة التجريدية أكدت الاعتبار الهام للكتابة والحرف . فقد أتاحت هذه المدرسة التعرف علي الخط (السطر) والنقط والشكل الهندسي والرموز المطلقة والإشارات التلقائية وبالتالي الحروف كعناصر بصرية ذات أبعاد جمالية تدلل علي البناء التألفي للعمل التجريدي أو تشكل العنصر الأساسي فيه .

وقد اشتد الاهتمام بهذه العناصر بعد تجارب كثيرة الأهمية قام بها كل من كاندنسكي وبول كلي وميرو وماتيس ، وامتدت لتأخذ بُعدا خطوطيا خالصا مع ماتيو ومارك توبي وهنري ميسو وبرنار كينتين وبريون جيزين ، علي الرغم من أن بعضهم لم يرغب - أو لم يستطع لا فرق - التمييز بين شكلانية الخط العربي والخط الصيني ، في نفس الوقت كان بعض الفنانين العرب لازالوا يلهثون وراء الانطباعية والمدارس الأخرى ويعتبرونها سقف الحركة التشكيلية العالمية .

لكن هذه الحركة الحروفية العالمية الجديدة المنطلقة من المدرسة التجريدية دفعت بالفنانين العرب لأن يعيدوا النظر في صياغة أعمالهم التشكيلية . فقد أتاحت هذه المحاولات وبشكل متسع ، الحرية للفنان في التعبيرات الفنية والتشكيلية ، فأدى ذلك إلي تبديل مباشر في الفهم الجمالي للفنانين العرب .

ويعمل الناقد الفني د . عادل قديح (٥٧) ذلك بأنه كان للاستقلال السياسي والدعوات القومية وإشكالية الانتماء في العمل الفني الفعل الآخر والهام . فأثار كل ذلك الانتباه إلي الأهمية الكبيرة للقيم الفنية والتشكيلية للتراث الفني وإعادة الاعتبار له . فراح الفنانون يعيدون استقراء التراث والتاريخ الغابر عليهم يعثرون من خلاله علي مفتاح لهوية عملهم الفني بما يعطيهم بعض الخصوصية قياسا علي التطور الكبير الذي دخل علي المدارس الفنية التشكيلية العالمية المتنوعة الغني والتصارع ، خاصة ان الرعيل الحديث والمعاصر من الفنانين العرب وجد أن فعله في هذه المدارس يكاد يكون مفقودا .

وحاول آخرون الارتكاز إلي حركة الخط العربي المتميزة بالقياس إلي بقية الخطوط ، من إيقاع وترداد ومدا، أو بالاستناد إلي تشكيلات خطوية مثل المثلث أو الدوياني الجلي .. الخ وقد حاول آخرون بأن يستندوا في بناء لوحاتهم إلي العفوية والطفولية الموجودة في تلقائية الكتابات الجدارية الشعبية مع ما تتضمنه هذه الجداريات من تأثيرات طبيعية ، مثل لونية الشتاء

أو الشقوق الحاصلة بفعل الزمن .. الخ .

وحاول آخرون ، أمانة لوحدة التراث والفنون الإسلامية ، أن يوحّدوا بين موتيفات مختلفة من فنون قديمة امتدادا إلي الزخرفة والخط العربيين ، مخترقين بذلك التاريخ ومستغلين الاستعمالات الحرفية . وهناك فريق أكد هذا التيار علي النص في استعمالاته التشكيلية ، فمزج بذلك بين دلالة الحرف التجريدية ودلالته النصية . وقد أكد هذا التيار أمانته لازدواجية الدلالة في الخط الظاهرية والباطنية .. الخ ألا يشكل كل ذلك سواء نجح في التجربة ، أم أخفق ، تدليلا آخر علي الأبعاد الجمالية والتشكيلية للخط العربي ؟

لقد استطاع الفنان المسلم عبر تركيبات وتحليلات للأشكال أو عبر ابتكارات فيها وتداخلات فيما بينها أن يقيم تكوينات فنية مذهشة حقا ، ومن السذاجة القول بالطبع أن ذلك يعد من الألعاب الفنية التي لا هدف لها إلا التعبير عن قدرة الخطاط الفنية . إن الهدف بلا شك التعبير عن حالة لا مرئية مطبوعة بداخل النفس العربية من جهة ، ومؤكد ومثبتة من خلال العامل الديني ، وهو تزواج بوضوح بين المرئي بدلالته اللغوية واللامرئي بدلالته الفنية والجمالية .

وهذا ما أدركه بعمق فنان غربي مثل "هنري ماتيس" الذي تأثر كثيرا بالفنون الإسلامية في التصوير والزخرفة ، ولم يكن ماتيس يصور لكي ينقل متاعا أو مشهدا أو لكي يعبر عن فكرة أو يترجم شعورا ، بل كان يعبر عن الجمال كما يقول "رونيه هويغ" "إن الجمالية التي اختارها ماتيس لنفسه هي الجمالية العربية . لقد تخلي نهائيا عن جميع الأسس التي قام عليها علم الجمال الغربي ، ورفض إلي غير رجعة المبادئ التي قام عليها الفن الكلاسيكي والفنون الأوروبية حتى نهاية القرن التاسع عشر" . وأصبح الواقع - كما يذكر الباحث عفيف البهنسي - لديه مزدوجا ، الواقع في ذاته ، والواقع الفني ، تماما كما هو الأمر في الفن العربي .

إن جميع أعمال "ماتيس" هي أمثلة علي الفن العربي الذي أهتم بملء اللوحة بالزخارف والألوان ، والذي تجاوز الشكل الرياضي إلي الشكل الجوهري . وإن مقارنة بين فن "ماتيس" الذي يعتمد علي الواقع المستبدل والمحور مع الفن الترقيني وفن المنمنمات ، تؤكد أن ماتيس لم يكن إلا مبشرا بعودة الفن العربي للحضور في معركة المدارس والاتجاهات الغربية في العصر الحديث .

علي أن علاقة ماتيس بالمنمنمات توضح انتساب فن ماتيس إلي المفهوم المطلق الذي بدا في الرقش العربي أكثر من انتسابه إلي مفهوم التجريد الذي قدمه (كاندينسكي) أو (موندريان) . إن أسلوب ماتيس مع ذلك هو الدرس الأكثر عمقا ووضوحا الذي يجب أن يتعلمه العرب لكي يعملوا علي تأصيل فنهم وبعثه من جديد ، ليعيش في مناخ القرن العشرين وما بعده . وهذا ما فعله عدد كبير من الفنانين في البلاد العربية .

علي أن ماتيس إذ قدم شيئا هاما جدا للفن العربي ، إذ شجع الفنان العربي علي احترام فنه والعودة إلي أصوله الفنية وإلي فلسفته الجمالية ، فإنه لا يمكن أن يكون قدوة للفنانين ينقلون فنه الذي كان شائعا عندهم قبل ألف عام . إذ أن تأهيل الفن لا يتم بالعودة إلي أشكال الفن وتكراره ، بل يتم بالعودة إلي مفهوم ذلك الفن وفلسفته الجمالية (٥٨) .

الرقش (الأرابيسك): يرى المستشرق "هيرتسفيلد" في دائرة المعارف الإسلامية أن أخطر نتائج كراهية الإسلام للتصوير تتمثل في أن العدد الأكبر من الفنانين المسلمين انصرف إلي ميادين أخرى من الفنون تخلو من القيود ، ويجدون فيها حرية لإشباع غرائزهم الفنية وإظهار مهاراتهم ومواهبهم ، وتجلي كل ذلك في ميادين الزخرفة بأنواعها المختلفة . فقد صال الفنانون العرب المسلمون فيها وجالوا وابتكروا وطوروا في الموضوعات والمجموعات والوحدات والعناصر الزخرفية ، مما جعل للفن العربي الإسلامي ذلك الطابع الزخرفي الأخاذ ، الذي تميز به عن سائر الفنون كلها .

ولذلك يعتبره المستشرق حجر الزاوية في تلك الوحدة الشاملة التي تضم في نطاق إطارها الكبير جميع المدارس الفنية التي قامت في كل عصر من العصور في تلك السلسلة المترابطة حلقاتها من الأقطار العربية والإسلامية في المشرق والمغرب .

لقد جعل الفنانون العرب المسلمون من الخط العربي بأنواعه المختلفة من كوفي إلي نسخي إلي غير ذلك من الميادين الرئيسة للزخارف . فأوجدوا من الحروف وأطرافها أشكالاً وعناصر من الزخرفة تتجمع في كلمات وعبارات لينتج منها كلها موضوعات زخرفية ذات إيقاع فني متناغم ، وتبرزها وتؤكددها في أحيان كثيرة عناصر نباتية وهندسية وضعت في مستوى خلفي منها لتزيد من حسناتها وجمالها ، وزينوا بها منتجات الفنون من عمارة وتحف زخرفية .

كما ابتكروا من الأشكال الهندسية ألواناً وأنواعاً جديدة ، ألفوا بينها وأنتجوا منها أعداداً لا حصر لها من الوحدات والتكوينات الزخرفية التي تسيطر علي المشاعر وتبعث النشوة والارتياح ، وأنتجوا سجلاً حافلاً من العناصر النباتية من أوراق وزهور وثمار في أشكال تجريدية محورة ذات طابع عربي إسلامي فريد ، جعلوها تتهاوى وتتنتى وتتشابك مع بعضها ومع الكتابات الكوفية والوحدات الهندسية لتخرج من مجموعاتها روائع تبهر الأبصار .

ولقد بلغ من روعة تلك الابتكارات الزخرفية أن أطلق الفنانون الأوروبيون كلمة "أرابيسك" Arabesque علي أية تكوينات زخرفية تتشابه فيها العناصر حتى ولو كانت غير إسلامية، بحيث ينتج منها ما يشبه ما أبدعه الفنانون العرب المسلمون . ويقول الأثري الألماني "هرتزفالد" عن كلمة "أرابيسك" هذا اللفظ أوربي أطلق في اللغات الإنجليزية والألمانية والفرنسية علي زخارف الفن الإسلامي بوجه عام والنباتية منها بوجه خاص (٥٩) .

أما المعني الحقيقي الذي أصبح متفقاً عليه بين علماء تاريخ الفنون لهذا الاسم الغربي أي الأرابيسك فهو يعبر عن فنون الأقطار الإسلامية بوجه عام . ومن الحق أن يطلق بالذات علي الزخارف النباتية ، ولو أنه يصعب فصلها عن باقي الزخارف الأخرى مثل أشرطة الجدران والعناصر الكتابية وأشكال الكائنات الحية ، مما يمكن معه أن يمتد المعني حتى يشمل أمثال هذه العناصر والأشكال ، وهو المعني الشائع في وقتنا الحاضر (٦٠) .

وقد كان الرقش العربي أو الأرابيسك والخط والزخرفة هي وسائل الفنان المسلم إلي تحقيق كل المفاهيم الجمالية اللاهائية التي يصبو إلي تحقيقها . ونجد الرقش العربي في نقطة التقاء الخط العربي بالتصوير . والخط العربي هو تجديد في رسم الحروف والكلمات التي تحمل معاني معينة، أما التصوير فهو رسم أشكال ووجوه تمثل حدثاً أو مشهداً واقعياً أو

خياليا . أما الرقش فهو رسم لا يحمل معني بيانيا أو لفظيا وإنما ينقل الشكل الهولاني والجوهر لأشياء واقعية .

وهنا يتضح أن الرقش كان - وكما يؤكد علي ذلك الباحث عفيف البهنسي (٦١) - مثل الخط من جهة والصورة من جهة أخرى ، لقد اتجه الخط العربي من شكله البدائي إلي شكل فني لم يعد له حد في التفنن والتعبير . ومع أنه لم يتخل عن وظيفته فإنه أصبح صيغة فنية مجردة لا ترتبط بالمعني بذاته ، بل بصفته القدسية التي أصبحت جمالية تبعا لجمالية الخط ذاته . وتزداد مكانة الخط الفنية كما يزداد بعده عن وظيفته الديانية ، وتصبح الصيغ المجردة التي هي من توابع الخط ، مستقلة تحيطه بمزيد من التزيين أو تتفصل عنه لكي تصبح رقشا بذاته ، وعندما انتقل هذا الخط إلي لوحات منقولة تلاقي بقوة مع الرقش الهندسي حيث لم نعد نميز أيهما الأصل وأيهما الأثر .

ونجد الرقش أو الأرابيسك ذا مضمون روحي تجريدي لا يمكن إغفاله ، وقد أخذ أشكالاً نباتية أو هندسية ، ولكن مفهوم النجمة ومفهوم الأشكال الهندسية الأولى المثلث والمربع والمخمس لم تكن في حد ذاتها صيغا رياضية ، بل هي أشكال تجريدية لجميع ما علي الأرض من أشكال . وذكرونا هذا بقول "سيزان" أن جميع الأشكال ترتد إلي صيغ هندسية أساسية أسطوانة أو كرة أو مكعب .

ولكن الفنان العربي لم يلجأ إلي الحجوم الأساسية في الوجود ، ذلك لأن كل حجم هو وعاء لروح الإنسان أعجز من أن ينفخها في هذا الوعاء ، بل لجأ إلي المسطحات الأساسية في الوجود ، وليست هذه الأشكال بلا مضامين رمزية ، بل كثيرا ما استعارها الصوفية للدلالة علي معان كبيرة . وهي من الرقش العربي الهندسي لا تخلو من معان ، بل إنها في الحق تمثل الكائنات جميعها ، الحية وغير الحية بأشكالها الجوهرية ، وليس بأشكالها العرضية النسبية . هنا يتجلي معني الإطلاق في التجريد العربي ، وهو أمر لم يستطع تحقيقه الفن الغربي الذي استمر تعبيرا عن تفاعل فني مجرد من أي مضمون . بينما لم يتخل الرقش عن المضمون ، ولكنه مضمون مطلق يمكن البرهان عليه حتى إذا استندنا إلي قوانين العلم . إن هذا التشكيل الفني الرائع ، الذي كثيرا ما فتن الناس من عرب وعجم عبر التاريخ ، لم يكن إذن مجرد تزيين مجاني ، بل تمثيل لملكوت الرب ، فهو آية فنية وآية دينية بوقت واحد ولطالما رأينا في هذا التمثيل تعبيراً عن العبادة بقدر ما رأينا فيه تعبيراً عن الإبداع (٦٢) . لقد تمثلت عبقرية العرب في مظاهر إبداعية ثلاثة هي الشعر والخط والرقش (الأرابيسك) .

والأرابيسك عبارة عن رسم يتألف من وحدات أو أشكال ترتبط ببعضها البعض وتتشابه بطريقة تجعل المشاهد يجول ببصره من الوحدة أو الشكل إلي شكل آخر ، وآخر في جميع الاتجاهات حتى يرى الرسم كله من أقصاه إلي أقصاه . وإن الشكل - أو الوحدة - يعتبر في الحقيقة مستقلا وقائما بذاته تماما مثل بيت الشعر في القصيدة العربية التقليدية ، ولكنه قد ضم إلي نظرائه ، وأن المشاهد له مثل المستمع للقصيدة العربية طالما تعرف علي الخط العام وتصور الوحدة أو الشكل الذي يتألف منه الرسم كله . كما يقول أحد الباحثين (٧٢) - أصبح مدفوعا إلي متابعة الأشكال التالية وفي هذا تكمن إيقاعاته الفنية ، وبقدر ما تصبح الوحدات متداخلة بشكل كثيف ووثيق يجبر علي الحركة والتوقف معا ، وبقدر ما تتعوق الحركة بالخطوط الدائرة والمنكسرة ، تصبح الحاجة ماسة لبذل مجهود أكبر لمتابعة القطعة الفنية .

إن فن الأرابيسك يمكن أن يكون نوعاً من الزخرفة النباتية أو الهندسية ، اعتماداً على الوسيلة التي يستخدمها الفنان في التعبير كالتوريق أي استخدام أوراق النباتات والزهور وأعناقها لتصميم الوحدات الزخرفية أو الرسم الهندسي الذي يستخدم أشكالاً متنوعة : فهو يطلق عليه "خط" حين يستخدم خطوطاً مستقيمة ومنكسرة لإنشاء الوحدة الزخرفية ، وأحياناً "رمي" حين يستخدم الخطوط المنحنية ذات المراكز المتعددة ، وهو يستخدم كل هذه الأشكال معاً فيطلق عليه حينئذٍ "رخوي" .

وإن الدائرة الزخرفية العربية (٦٤) عالم مشحون بالرموز الصوفية . فالدائرة نفسها تمثل دائرة الفلك ، ومسار الكواكب ، ودوران الليل والنهار ، ومرور الشهور والسنين . والنجمة الثمانية في وسطها تستمد الرمز من أبواب الجنة الثمانية ، وحملة عرش الله الثمانية في قوله تعالى في سورة الحاقة: "ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية" .

ومركز كل ذلك ، ومبدؤه ، وممره ، هو نقطة هندسية يتصورها العقل ولا تراها الحواس ، منها ينطلق ذكر الله في حلقة الذكر الصوفي المعروفة التي يصطف فيها المشايخ والدرويش مكونين دائرة ، وأفواههم تلهج بأسماء الله الحسنى .. وكأن الدائرة الزخرفية العربية صورة هندسية لهذا النوع من رياضات التصوف ، والذي يؤكد هذا الارتباط هو أننا نلاحظ توافقاً زمنياً بين انتشار الطرق الصوفية بين المسلمين وظهور الدائرة الزخرفية العربية في الفن الإسلامي .

وهكذا نجد أن الرسم العربي الذي ينحو نحو التجريد ، ويتضمن كثيراً من الدلالات الرمزية كان ينقل بروية واعتدال ما كان يستشرفه من المعاني الإلهية ، في حالات الوجد الصوفي الدائب الذي يربط منذ القدم بروحانية راسخة دفعته للبحث عن "اللانهاية" الملاذ الأجل حسب تعبير "بشر فارس" في مؤلفه "سر الزخرفة العربية" .

وبمعنى آخر إن الفنان العربي المسلم كان يستجمع الموضوع عن طريق الحدس أو الإلهام ، وليس عن طريق الفهم فحسب ، ذلك لأن إدراك الله لا يقوم على الحس ، وإنما يقوم في حقيقته على الوحي والإلهام ودرجات الوحي والإلهام متفاوتة أعلاها وحي الأنبياء وأدناها إلهام المبدعين من الفنانين والمتواجدين من الصوفية .

والإلهام والحدس هنا هو الإلهام المتفوق على الحس والعقل معاً . أما العمل الفني نفسه فهو ارتسام التجلي المتعالي ارتساماً واعياً محسوساً . ومن هنا كانت الصورة الإلهية القائمة في وجودنا منذ الأزل ، وفي الإنسان الاستعداد الخاص لها النوع من التجلي ، أما الصورة العقلية فهي الصورة القائمة خارج وجودنا بفعل منا ، ولذلك حين سنل أبو حيان التوحيدي عن هذه الصورة ؟ قال : "التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور عند اعتقاب المصور إياه" (٦٥) .

ولقد أوضح التوحيدي الفرق بين الصورة الإلهية والصورة العقلية بما يصح أن يكون قواماً فلسفياً للرقش العربي أو الأرابيسك "الصورة الإلهية هي التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ، ودامت بالوجود . أما الصورة العقلية فهي شقيقة تلك ، إلا أنها دونها بالانحطاط الحسي ، ولكن معها بالمرتبة اللفظية . وليس بين الصورتين فصل إلا من ناحية النعت ، وإلا فالوحدة شائعة وغالبة وشاملة" (٦٦) .

وهكذا تمكن الفنان المسلم من التعبير عن أشواقه العليا من خلال فنونه التجريدية وكما

تمثلت في كل من الخط والأرابيسك ، متبعا لمنهج الرؤية الإسلامية يرتقي الوعي في استحضاره لموضوع القيمة الجمالية ، علي نحو تجريدي عن طريق الخط حين يشكل بأنواعه المختلفة صورا من الجمال تحمل مضامين روحية ودلالات انفعالية ، ولذلك تؤكد باحثة معاصرة في علم الجمال (٦٧) علي أن ما حققه اليونان والرومان في المسرح أو الدراما ، حققه فن الخط العربي من خلال كتابة النصوص الدينية ، وذلك بالنظر إلي عالمين :

١- أنه في عمل لوحات تجويدية للكلم الإلهي - تعني أنه بالاحتفال بقداسة الكلمة - يتم تحسين وتطوير الأداء الكتابي بشكل عام بحيث تصبح خبرة التجويد في حد ذاتها فنا ، بمعنى استحضار فنان الخط الإسلامي لجلال الكلم الإلهي كفيل بأن يعكس الجلال في وعيه جمالا في عمله .

٢- أن عملية التجويد وإن كانت تبدأ من الخط إلا أنها بالضرورة تدفع إلي قدر من المعيشة للمعاني التي تتطوي عليها الكلمات ، ولهذا فإن التصميم الهندسي في عرض الكلمات ، إنما يعكس لمعني ، ومن هنا يكون التجويد قد انتقل من الحرف إلي المعني ليكشف عن نوع من المعيشة الروحية . وعلي هذا النحو فإن العاطفة الدينية والحساسية الجمالية كانت ملتزمة بشكل لا يمكن فصله ، من هذا التوحيد القوي ، انطلقت علي نحو منظم موجة القوى الإبداعية (٦٨) .

وذلك إنما يعود إلي أن الكلمات العربية التي يعبر بها الفنان عن موضوعه وهو كلام الله في تشكيلات هندسية تتميز بأنها ذات شكل شفاف يكشف عن دراما كاملة من الصوت والصورة والمعني والخيال ، ولذلك يرى "بوركهارت" إن القوة المعيارية للغة العربية تأتي من دورها كلغة قدسية (نزل بها الوحي) وأيضا طبيعتها المعمارية ، والعنصران مرتبطان تماما ، ثم يضيف أنها تتميز بخاصتين يجعلان تشكيلها من أنبل وأجمل الفنون وهما :

١- الحدس السمعي Auditive Intuition

٢- الحدس الخيالي Imaginative Intuition

وتضيف د. وفاء إبراهيم (٦٩) أنها أيضا تحتوي علي "الحدس البصري" ، حيث أنها تشكل مرني للكلمة الإلهية التي نطق بها الوحي ، فعند تذوقي للوحة خطية مكتوب عليها "ليس كمثله شيء" أستشعر فيها "اللا - شيء" لا علي أنها عدم ، بل علي أنه الوحدة الباطنة السارية في كل ما حولي من أشياء ، فأرى وأستمع وأتخيل الواحد علي نحو مباشر وبالحدس دون توسط من تصور أو مدرك حسي .

ويبدو أن المصور المسلم استعان بالسمة الهندسية للغة العربية وراح يطرد عن وعيه أي تجسيم تمثليا أو خطيا وسعي يبحث عن جوهر الأشياء الأصلية من خلال الأشكال هندسية كالنجمية والمثلث ، مكونا مسارات من نوع فريد لرحلته التي لا نهاية لها ، ففي هذه اللوحات الهندسية التجريدية (الأرابيسكية) ليس ثمة من قراءة حرفية ، وإنما رحلة سير يحاول بها تحقيق حدس بحضور الله سبحانه من خلال الإدراك الحدسي .

فعمل الفنان المسلم هنا هو تعبير عن توحيد الخالق من خلال الشكل الهندسي التجريدي ، والذي تتحدد خصائصه بخصائص موضوعه ، ولما كان موضوع اللوحة الفنية الأرابيسكية أو الخطية في الإسلام ، هو استحضار الجلال الإلهي ، والتعبير بالشكل الهندسي أو بالاستخدام

اللاتمثيلي للخط عن بنية الجلال كما ينعكس في الشعور الإنساني ، دل ذلك كله علي سمو طبيعة الموضوع الذي يستلهمه الفنان في هذا الفن لعمله ، وإن موضوعا بهذا القدر من السمو والعلو لا تتحدد خصائصه من خارجه ، كما أنه من القوة والاستيلاء علي الوجدان بما يكفل أن يعكس "كموضوع" خصائصه علي شكل العمل نفسه .

أو بعبارة أخرى كما تؤكد الباحثة ، إن خصائص الموضوع هي التي تحدد خصائص الشكل في هذا المجال ، وعلي ذلك فإنه بما أن الموضوع الإلهي يقع في الإدراك بأبرز سماته وأعظم خصائصه في إطار من الثبات والصلابة ، والثبات يتضح في قوله تعالى : "كل من عليها فان ، ويبقي وجه ربك ذو الجلال والإكرام" (٧٠) .

وتتضح الصيرورة حين يقول تعالى : "يسأله من في السموات والأرض كل يوم هو في شأن" (٧١) . لذلك لم تخرج خصائص فن التصوير الهندسي التجريدي (الأرابيسك) والخط في الإسلام عن أن تكون انعكاسا تكراريا لخاصتي الموضوع الإلهي من ثبات ، فكانت الخصائص هي : عدم التطور Non Development ، والتكرار Repetition ، والتماثل Symmetry وقوة الدفع أو الزخم : Momentum وكلها خصائص تنفي أي علاقة بالطبيعة (٧٢) .

وهكذا نلاحظ أن خاصتي عدم التطور والتماثل هي انعكاس لخاصتي الثبات في الموضوع الإلهي ، وإن خاصتي التكرار وقوة الدفع هما بدورهما انعكاس لخاصية الصيرورة في الموضوع الإلهي . وبذلك فإن الوعي في هذه الرحلة من الفن لا يحتاج إلي من يوجهه أو يدلّه علي الطريق ، وإنما هو رسم مسارات الرحلة ، ولم يبق علي المتلقي إلا أن يتابعه في الرحلة وكلما توغل غمر الطريق نور يكشف عن مسارات أخرى لا نهاية لها ، ويستمر في الرحلة مكررا وحداتها وتشكيلاتها بصورة متماثلة لا نهاية لها .

ومن ثم يخلص الوعي من هذه الرحلة إلي اللامتناهي الذي ليس كمثله شيء ، من خلال الشكل استطاع أن يستحضر المضمون الروحي ، ويعرضه أمام إدراك حسي شامل ورباط للكل (٧٣) .

ويفسر الباحث عفيف البهنسي (٧٤) الأرابيسك أو الرقش ووظيفته والذي يعبر عن إبداع الخالق من خلال تكرار عناصره وتنافسها وقوتها وتفردا وثباتها ولانهايتها ، والذي يلقي في نفس المشاهد إحساسا بديها باللانهاية وسمو الذات إلهية ، بأنه "عمل هندسي محض يقوم علي تعريقات واشتقاقات للأشكال الهندسية الأولى المثلث والمربع .

والواقع أن شكل الخيط إذا كان هندسيا فإنه ذو مضمون ثابت وليس الطابع التجريدي فيه إلا لكي يكون الشكل مطابقا للمفهوم المطلق الذي يتضمنه ، فهو يعتمد علي الحدس المجرد من جميع المعطيات الحسية والبعيدة عن العقل الرياضي المبني في الظاهر علي علاقات جد حسابية وهو في الواقع يسعى وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله الأحد . فالنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الأشياء كلها وإلي ترجع جميع الأشياء .

ومن هنا لم يكن غريبا أن يدرك كثير من المستشرقين في العصر الحديث عبقرية الفن

العربي الإسلامي ويتأثرون به ، بل ويأخذون عنه ، مثل الفنان الكبير "ماتيس" الذي مضى قدما في مجال الاستشراق وقدم الدروس الأولى التي استفاد منها الفنانون الغربيون لبناء الفن العربي بمنظور العصر الحديث . لقد تعلم "هنري ماتيس" في مرسم "غوستاف مورو" الذي كان يؤمن أن "الشرق هو مخزن الفنون وأنه قبله الفنان الحديث" .

و لقد اعترف "ماتيس" دائما أن الكشف يأتيه من الشرق دائما ، وأن فن المنمنمات قد فجر جميع إمكانياته وأنه أكد أبحاثه الفنية . وذكر "سامبا" في كتابه "ماتيس وأعماله الفنية" (٧٥) أن الموضوعات الرائعة التي استحضرها ماتيس من المغرب ، أوضحت التزامه للألوان المشرقية ، وللشكل المسطح وللرّقش العربي ، وبصورة عامة التزامه لعناصر الفن العربي الذي دعم فنيته ، حسب اعترافه .

ويذكر الناقد الكبير عفيف البهنسي (٧٦) أن فن ماتيس يلتقي مع الفن العربي في التبسيط الذي تجلي في رسمه وتلوينه ، والذي يقوم على الحذف والإبدال والمجاز والتعادل . إن هذه السمات التي عرف بها فن ماتيس ، هي نفسها سمات الرّقش العربي وفن الترقين عند الواسطي ، أو الذي نراه ماثلا في أعمال ترجع إلي العهد الفاطمي عثر عليها بالقاهرة . ويلتقي ماتيس مع الفن العربي في تعريف الجمال ، فالشكل لا يكون جميلا ، لأنه شبيه بالواقع أو مكرر له ، بل عندما يعبر عن الفرح والإيقاع والنغم .

أما "بيكاسو" الذي عاش عمرا طويلا كان فيه غزير الإنتاج ثابت الشخصية ، صاحب الثورة الفنية في القرن العشرين والذي أبدأ ثورته الفنية محطما الشكل الواقعي ، باحثا من خلاله عن أساسه الهندسي ، لكي يبرزه بأشكال تكعيبية كما أطلق "موسيل" علي هذه المكعبات من الأشكال . فلقد اهتم بعد ذلك بالفن الأفريقي ، الذي هو مدين جدا للفن العربي الإسلامي ، كما تقول "غيرترود شتاين" صديقة بيكاسو والكاتبة الأمريكية ، وأضافت أن الفن العربي الإسلامي الذي بدا مستغريا بالنسبة لماتيس أضحي أليفا واضحا ومتناميا بالنسبة لبيكاسو الأندلسي . ولقد ولد بيكاسو في مالقة التي استمرت عربية إسلامية خلال ثمانية قرون . وتقول "شتاين" أنه من الصعب أن ننكر جذور بيكاسو العربية الإسلامية .

ويؤكد ذلك "دولوره" أيضا (٧٧) ، وإذا كان ماتيس قد اعتمد علي الرّقش العربي اللين والتوريقي ، فإن بيكاسو سار بحسب منطلقه التكعيبية باتجاه الرّقش الهندسي ، إلا أنه خالف جميع القواعد الرياضية ، وحطم بدون رحمة جميع معالم الواقع المألوف ، لكي يقيم عالما جديدا مؤلفا من مخلوقاته هو .. لقد أراد أن يدخل الزمن في مواضيعه وشخصه ، كأنه أراد أن يعبر عن العامل الزمني في الفن العربي الذي يتمثل بالحركة الصوفية التي تبدو في الرّقش النباتي ، وفي الحركة الوميضية الجابذة النابذة التي تبدو في الرّقش الهندسي .

الهوامش :

- ١- سيد فرج راشد : الكتابات القديمة مجلة عالم الفكر ج ١ العدد ٤ الكويت ١٩٨٥ م
- ٢- السابق .
- ٣- ابن خلدون : المقدمة ص ٤١٨ المكتبة التجارية بمصر .
- ٤- علي محمد أمين : عبقرية الخط العربي مجلة الوحدة العدد ٩٠ بيروت عام ١٩٩٢
- ٥- د. عفيف البهنسي : الخطوط العربية مجلة الثقافة العربية العدد ١١ ليبيا ١٩٧٥

- ٦- ناجي زين الدين: مصور الخط العربي ص ٣٣٣ بغداد عام ١٩٦٨م
- ٧- بلندر حيدري: أثر الإسلام في الخط العربي ص ١٠٤ مجلة العربي العدد ٤٥٥ ١٩٩٦
- ٨- السابق ص ١٠١، ١٠٠
- ٩- محمود حلمي: الخط العربي بين الفن والتاريخ مجلة عالم الفكر ج ١٣ العدد ٤٤٨٣
- ١٠- د. زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الحديث ص ٦٦ القاهرة ١٩٤٦م
- ١١- Philip Bam Borough, treasur of Islam, p . 21 , G.Britain
- ١٢- بلندر حيدري : أثر الإسلام في الخط العربي ص ١٠٢، ١٠٣
- ١٣- أوغوردرمان : الأتراك في الفن الإسلامي ص ٢٢، ومكانة الأتراك في الخط الإسلامي ، استنبول ١٩٧٦ م
- ١٤- السابق ص ٤٥
- ١٥- د. عبد الرازق محيي الدين : أبو حيان التوحيدي سيرته وآثاره، بيروت عام ١٩٧٩م
- ١٦- د. بركات محمد مراد : أبو حيان التوحيدي مغترباً مكتبة الصدر القاهرة ١٩٩٥م
- ١٧- ياقوت : معجم الأدياء ج ١٥ من ص ١٣- ٢٨ القاهرة دار المأمون .
- ١٨- لها مخطوط في مكتبة "فينا" ونسخة مصورة في جامعة القاهرة .
- ١٩- أبو حيان التوحيدي : الرسائل دمشق نشرة فرانز روزنتال مجلة الفنون الإسلامية جامعة دمشق عام ١٩٤٨م
- ٢٠- التوحيدي : رسالة في علم الكتابة نشرة فرانز روزنتال .
- ٢١- السابق .
- ٢٢- د. عفيف البهنسي : دراسات نظرية في الفن العربي القاهرة عام ١٩٧٤م
- ٢٣- القلقشندي : صبح الأعشي ج ١٣ ص ٣ القاهرة عام ١٩٦٣م
- ٢٤- ناجي زين الدين : بدائع الخط العربي ص ٤٥٩ بغداد عام ١٩٧٣م
- ٢٥- إخوان الصفا : الرسائل ج ٣ ص ١٤٤ دار صادر بيروت عام ١٩٥٧م
- ٢٦- القلقشندي : صبح الأعشي ج ٣ ص ١٤٤
- ٢٧- ناجي زين الدين الصرف : بدائع الخط العربي ص ٤٥٧
- ٢٨- علي محمد أمين : عبقرية الخط العربي مجلة الوحدة العدد ٩٠ بيروت عام ١٩٩٢ م
- ٢٩- ناجي زين الدين : بدائع الخط العربي ص ٤٦٥
- ٣٠- عبد الكريم الخطيب و. محمد السجلماسي : دراسة عن كتاب ديوان الخط العربي ترجمة محمد برادة مجلة الدوحة قطر العدد ٩٠ ، عام ١٩٨٣م
- ٣١- علي محمد أمين : عبقرية الخط العربي ، السابق .
- ٣٢- بابا دويلو: الإسلام والفن الإسلامي . MAZNOD باريس عام ١٩٧٠م
- ٣٣- بوركهارت : فن الإسلام Sindi BAD باريس عام ١٩٨٥م
- ٣٤- د. عادل قديح : حول البنية الجمالية للخط العربي مجلة الوحدة العدد ٩٠ بيروت ١٩٩٠ م
- ٣٥- أوليه غرابار: كنوز الإسلام ، المدخل جينيف عام ١٩٨٥م
- ٣٦- عبد الكريم الخطيب و محمد سيجلماسي : فن الخط العربي ، باريس عام ١٩٧٦م
- ٣٧- د. عادل قديح : حول البنية الجمالية للخط العربي السابق .
- ٣٨- القلقشندي : صبح الأعشي ج ٣ ص ٥ القاهرة عام ١٩٦٣م
- ٣٩- محمود حلمي : نقاط في مدخل الفن الإسلامي ص ٤٣ جمعية الآثار بالإسكندرية ١٩٧١
- ٤٠- عباس محمود العقاد : الثقافة العربية ص ١٠٥ المكتبة الثقافية بالقاهرة .
- ٤١- محمد البغدادي : موسيقى الخط العربي عند أبي حيان مجلة فصول ج ١٥ العدد ١٩٩٦
- ٤٢- د. عفيف البهنسي : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ص ١٧٥
- ٤٣- السابق ص ١٧٩

- ٤٤- محمد بغدادي : موسيقي الخط العربي عند أبي حيان ص ١٣٧
- ٤٥- د.عفيف البهنسي : علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ص ١٨٩
- ٤٦- د.عادل قديح : حول البنية الجمالية للخط العربي مجلة الوحدة ص ٥١، ٥٢
- ٤٧- السابق ص ٥٢
- ٤٨- عبور كهات: الفن الإسلامي لغته ومعناه ص ٢٥٦ عالم الفكر ج ١٠ العدد ١ ١٩٧٩ م
- ٤٩- السابق ص ٢٥٧
- ٥٠- د.إسماعيل الفاروقي : نظرية الفن الإسلامي ص ١٥٨، ١٥٩ المسلم المعاصر العدد ٢٥ الكويت عام ١٩٨١ م
- ٥١- السابق ص ١٦٠
- ٥٢- ناجي زين الدين : أطلس الخط العربي ص ٣٥٥ المجمع العراقي، بغداد ١٩٦٨ م
- ٥٣- قيس خزعلي جواد : الخط العربي: هندسيته وتشكيلته مجلة الوحدة العدد ٢ ١٩٨٤ م
- ٥٤- هو معرض السنتين الذي أقيم ببغداد عام ١٩٧٤ أنظر د.بلند الحيدري : رحلة الحروف العربية إلي فننا الحديث مجلة نزوي العمانية العدد ٨ عام ١٩٩٦ م
- ٥٥- السابق .
- ٥٦- د.عادل قديح : حول البنية الجمالية للخط العربي مجلة الوحدة العدد ٧٠ ص ٥٨ ١٩٩٠ م
- ٥٧- السابق ص ٥٨، ٥٩
- ٥٨- د.عفيف البهنسي: الحضور العربي في إبداعات الغرب خلال القرن العشرين مجلة الوحدة
- ٥٩- حسين مؤنس : المساجد ص ١٥٥ عالم المعرفة العدد ٣٧ عام ١٩٨١ م
- ٦٠- وظهرت كلمة أخرى تتوازي مع "أرابيسك" هي "موريسك" Maursque لتطلق علي زخارف الفنون الإسلامية في الغرب الإسلامي لتمييزها عن زخارف المشرق الإسلامي .
- ولكن كلمة أرابيسك ما زالت تشمل الزخارف الإسلامية النباتية كلها بوجه عام في المشرق والمغرب ، بينما أصبحت كلمة "موريسك" تستخدم في اللغات الأوربية للفنون الإسلامية في المغرب الإسلامي بصفة عامة أنظر د.حسين مؤنس : المساجد ص ١٥٦ .
- ٦١- د.عفيف البهنسي : التصوير عند العرب ص ٩٤، ٩٣ بغداد ١٩٧٤ م
- ٦٢- د.عفيف البهنسي : الأسس النظرية للفن العربي ص ١٤ مصر عام ١٩٧٤ م
- ٦٣- د.إسماعيل الفاروقي : نظرية الفن الإسلامي ص ١ المسلم المعاصر العدد ٢٥ ١٩٨١ م
- ٦٤- أحد أشكال الأرابيسك دائرة هندسية تحتلها نجمة مكونة من مربعين متقاطعين وفي داخل هذه الدائرة بنجمتها الثمانية توزع التقاسيم الهندسية من مثلثات ومعينات ودوائر توزيعاً رياضياً محكماً .
- ٦٥- أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة ج ٣ ص ١٣٧ وانظر د.عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ٨٧ وما بعدها .
- ٦٦- التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة : ج ٣ ص ١٣٧
- ٦٧- د.وفاء إبراهيم : فلسفة فن التصوير الإسلامي ص ٣٩ الهيئة المصرية العامة ١٩٩٦ م
- ٦٨- D.James : Islamic Art An Introdtion ,HumLy , London ,p 18
- ٦٩- د.وفاء إبراهيم : فلسفة الفن الإسلامي ص ٤١، ٤٠
- ٧٠- سورة الرحمن آية ٢٦، ٢٧
- ٧١- سورة الرحمن آية ٢٩
- ٧٢- Ismail R.Alfaruqi : Islmaic Culture and history p. 71 وأنظر د.وفاء إبراهيم : السابق .
- ٧٣- V.ALDRIKH : PHILOSOPHY OF ART P. 40 نقلا عن المرجع السابق
- ص ٤٢

٧٤ - د. عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي ص ٨٠

Sambat M.Hanri Matisse et SES oeuvres N.R.F. PARIS 1920 - ٧٥

Voir :Revue Arts (NO DEC . 1952)

٧٦ - د. عفيف البهنسي : الحضور العربي في إبداعات الغرب خلال القرن العشرين مجلة

الوحدة العدد ٧١ يوليو عام ١٩٩٠م

Delorey E.picasso et L.Orient Musulman Gazettz des Beaux - ٧٧

Art 1925